classe de 6e

LE NOUVEAU LIVRE de MUSIQUE & de CHANT

PAUL PITTION

HEUGEL & CIE
Représentation Exclusive pour le Monde Entier
Editions ALPHONSE LEDUC & Cie

H.E. 33094 Réf. SZ

Paul PITTION

Professeur de Pédagogie musicale

LE NOUVEAU LIVRE DE MUSIQUE ET DE CHANT

MÉTHODE ACTIVE

Classe de sixième

HEUGEL & CIE

Représentation Exclusive pour le Monde Entier

Editions ALPHONSE LEDUC & Cie

175, rue Saint-Honoré 75040 PARIS CEDEX 01

Tous droits de reproduction et d'exécution réservés pour tous pays.

© LES ÉDITIONS OUVRIÈRES, Paris, 1970

Imprimé en France ISBN 2-7082-1212-5 Printed in France

Réf. : SZ

AVERTISSEMENT

Le *Nouveau Livre de Musique et de Chant* prend la relève du *Livre unique*. Il est conçu selon les principes nouveaux d'une pédagogie qui a évolué depuis la sortie de nos premiers ouvrages et dont les aspects actuels se trouvent exposés dans notre Pédagogie générale et pratique, *L'Art d'Apprendre, d'Enseigner et de Conduire la Musique*.

L'expérience nous a montré que les élèves qui passent dans la classe au-dessus ignorent parfois certaines des notions étudiées dans la précédente. Aussi avons-nous prévu des *Révisions* progressives dans le but de constituer le plus tôt possible des classes homogènes.

Nous avons allégé la grammaire musicale en supprimant les données complexes ou superflues, et en faisant précéder les exercices de solfège et les chants de *Préparations rythmiques* ou *d'intonations* qui en facilitent l'approche. Le nombre des notions étudiées a été volontairement limité, chacune d'elles pouvant faire l'objet d'*une* ou de *plusieurs leçons*. Pour les classes de 6e et de 5 e, nous avons prévu des exercices qui permettent l'emploi d'une *percussion* élémentaire composée d'un matériel restreint et peu coûteux, et de la *flûte douce*. Nous n'avons toutefois pas perdu de vue que la *voix* est le moyen le plus naturel et le plus sûr pour la connaissance de la musique à l'Ecole secondaire.

Nous avons remplacé les mélodies difficiles par d'autres plus simples ou moins connues. Le répertoire des chants et des chœurs s'est enrichi de pages nouvelles, où la traduction française est souvent accompagnée du texte dans sa *langue d'origine*. Quelques chants sont agrémentés d'un *accompagnement* facultatif d'instruments à *percussion*.

Enfin le *Nouveau Livre* renferme, comme les éditions précédentes, des résumés revus et mis à jour, qui sont un abrégé de notre ouvrage *La Musique et son Histoire*. Cependant, pour que nos jeunes élèves connaissent aussi les productions d'autres époques plus riches en chefs-d'œuvre, nous leur présentons en détail quelques instruments, ainsi que les plus célèbres compositeurs classiques et modernes dans quelques-unes de leurs œuvres.

En bref, ce *Nouveau Livre* doit faciliter la tâche du professeur et intéresser davantage les élèves.

Tous droits réservés pour mélodies, traductions, adaptations et textes de Colette et Paul PITTION. Mention d'autorisation de reproduction est spécifiée pour chaque emprunt.

TABLE DES MATIÈRES

I - Vocabulaire et signes musicaux

Pages

1. Le LA, le SOL 8
2. Le DO 9
3. Le MI. L'accord parfait 10
4. De DO à LA. La blanche, la noire 12
5. La mesure à 2/4 14
6. La gamme de DO 16
7. Le soupir, la demi-pause. Les mesures incomplètes 18
8. L'échelle vocale 20
9. Sur des rythmes. Les reprises 22
10. La mesure à 3/4 26
11. Le ton, le demi-ton 28
12. La gamme de LA mineur 30
13. La croche. Les valeurs binaires 32
14. Les nuances. Le mouvement 34
15. Le dièse. Le bécarre 36
16. Sur des rythmes. Le point d'orgue 38
17. La mesure à 4/4 40
18. La qualification des degrés 42
19. Le bémol 44
20. Sur des rythmes de danses 46
21. *Complément :* la flûte douce 50
22. *Complément :* la percussion 54

II - Chants et chœurs

Abschied, Adieu (Allemagne) 45
Adieu, *Abschied* (Allemagne) 45
A l'ombre d'un chêne (Saintonge ; *avec flûte douce* et *percussion*) .. 43
Alsace, ô ma patrie 38
Au printemps (Alsace ; *avec percussion*) 60
Avez-vous vu, le matin ? (*canon*) 38
Baa, baa, black sheep. Béé, béé, mouton noir (Angleterre ; *avec percussion*) 32
Balin balan 10
Béé, béé, mouton noir. *Baa, baa, black sheep* (Angleterre ; *avec percussion*) 32
Bonjour, bonjour les amis ! (*canon*) 44

Bring back my Bonnie. Ramène-moi mon amie (Amérique ; *avec percussion*) 49
C'est l'aviron (Canada) 46
C'est trois jolis fendeurs (Nivernais) 29
Carillon (*2 voix*) 14
Chanson d'automne 15
Chanson mongole 33
Chant de quête (Franche-Comté) 35
Dansez, les petites filles (poésie de V. Hugo ; *avec percussion*) 35
Dans mon corbillon 9
Depuis une heure (*canon*) 17
En écossais (*canon*) 11
En parle qui voudra (*ronde*) 15
Flic-flac (*avec xylophone*) 22
Gabriel blows the trumpet horn. La trompette a résonné (Negro spiritual ; *avec percussion*) 41
J'ai cueilli la rose (Alpes françaises, Canada) 39
Jacotin (*Noël,* N. Martin) 56
Je chante quand je descends 11
L'ambulance 12
L'aurore s'allume (poésie de V. Hugo) 21
L'eau vive (Guy Béart) 57
L'harmonieux forgeron 36
La coccinelle 13
La douce musique (*canon*) 44
La fourmi paresseuse 13
La mort de l'âne. *La muerte del burro* (Espagne ; *avec percussion*) .. 39
La muerte del burro. La mort de l'âne (Espagne ; *avec percussion*) .. 39
La terre est dure (Noël, Limousin ; *2 voix* avec *flûte douce* et *percussion*) 27
La trompette a résonné. *Gabriel blows the trumpet horn* (Negro spiritual ; *avec percussion*) 41
Le badaud 25
Le bal du hameau 46
Le bleu du soir (mus. de Lully) 34
Le bûcheron 31
Le carillon de Westminster 26
Le carnaval de Venise (Italie) 37
Le corbeau 12
Le coucou (Suisse, Tessin ; *2 voix* et *percussion*) 61
Le dernier feu de camp (*canon*) 26
Le petit cheval (Paul Fort et Georges Brassens) 41
Le petit oiseau (*2 voix ;* textes français et russe) 59
Le rémouleur (Savoie) 21
Le rossignol a chanté (*canon*) 15
Le tambourinaire (*canon ; avec percussion*) 17
Le temps de l'été. *The Summer time* (Irlande) 58
Les hirondelles ont émigré (*canon*) 25
London's burning. Londres flambe (Angleterre ; *canon*) 42
Londres flambe. *London's burning* (Angleterre ; *canon*) 42
Neige blanche 31
Orléans, Beaugency 17
Où t'en vas-tu ? (Noël auxois) 33
Pays du Soleil-Levant (Japon ; *avec percussion*) 21
Pour danser la polka 46
Quand on apprend le solfège 10

Quittant l'étable (*Noël*) 19
Ramène-moi mon amie. *Bring back my Bonnie* (Amérique ; *avec percussion*) 49
Robe de satin (Chine) 20
Se canto. Sur le pont de Nantes (Gascogne ; *2 voix*) 42
Si je pouvais voler. *Wenn ich ein Vöglein wär'* (Allemagne) 58
Sur le pont de Nantes. *Se canto* (Gascogne ; *2 voix*) 42
The Summer time. Le temps de l'été (Irlande) 58
Toc, toc ! 18
Tout là-haut (Suisse ; *2 voix*) 57
Un canard (*canon*) 32
Vlan ! Vlan ! C'est le vent 18
Wenn ich ein Vöglein wär'. Si je pouvais voler (Allemagne) 58

III - Histoire de la musique

I. — L'ANTIQUITE. LE MOYEN AGE

1. Les origines de la musique 65
2. La musique en Egypte 66
3. La musique des Hébreux 66
4. La Grèce 67
5. La musique dans la cité grecque 68
6. La musique à Rome 68
7. La musique dans les civilisations extra-européennes (arabe, hindoue, chinoise, japonaise, précolombienne) 69
8. La musique au Moyen Age 70
9. La musique religieuse 70
10. La musique des chevaliers 71
11. La chanson populaire 72

II. — DES INSTRUMENTS

1. Les différents orchestres 73
2. Les cordes : *violon, violoncelle* 74
3. Les bois : *flûte, clarinette* 74
4. Les cuivres : *trompette, cor d'harmonie* 77
5. Les timbales 78
6. Le piano 78
7. La harpe 78

III. — DE GRANDS MUSICIENS

1. Mozart 79
2. Beethoven 80
3. Schubert 80
4. Berlioz 83
5. Chopin 83
6. Bizet 84
7. Ravel 85
8. de Falla 85
9. Honegger 86
10. Stravinsky 86

I. - Éléments d'Écriture Musicale

Solfège

II. - Chants et Chœurs

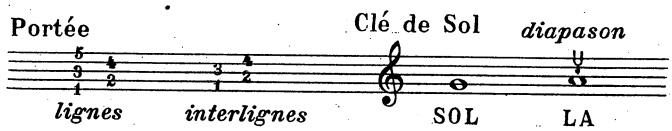
1

Le LA. Le SOL

La musique. Grâce au sens de l'*ouïe*, dont l'organe est l'*oreille*, on perçoit des *bruits* (ronflements de moteurs, roulements de voitures) et des *sons* (chants d'oiseaux, sonneries de cloches.) Les uns et les autres sont produits par les *vibrations* d'un *corps sonore*. Les musiciens s'intéressent uniquement aux sons, dont les différentes *associations* constituent la *musique*.

Les sons. Ils possèdent quatre *qualités* fondamentales. La *hauteur:* ils peuvent être plus ou moins *aigus* ou *graves*. L'*intensité:* ils peuvent être plus ou moins *forts*. La *durée:* ils peuvent durer plus ou moins longtemps. Le *timbre:* il peuvent provenir de *sources sonores* différentes: voix d'enfant ou d'homme, violon, piano, xylophone, etc.

La portée. La *hauteur* est figurée par des *notes* placées sur la *portée* à différentes hauteurs. La portée a *5 lignes* - que l'on compte en commençant par le bas - et *4 interlignes:*

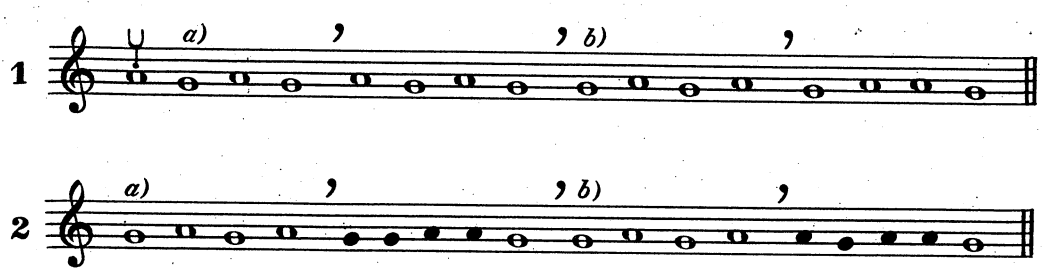


La clé de sol. Placée au début de chaque portée, la *clé de sol* fixe la place de la note *Sol* sur la *2ème ligne*. Au-dessus, dans le *2ème interligne*, se trouve le *La* donné par le *diapason*.

INTONATIONS

N. B. Les LETTRES *a, b, c,... servent de repères pour reprendre l'exercice en un point donné. Les* VIRGULES *au-dessus de la portée marquent la place des* RESPIRATIONS. *La* DOUBLE-BARRE *indique la* FIN *de l'exercice.*

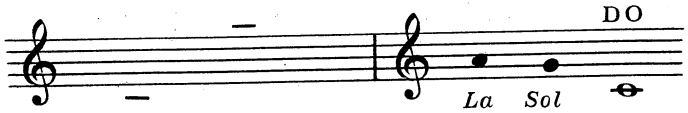
Les NOTES NOIRES *sont plus* RAPIDES *que les autres.*



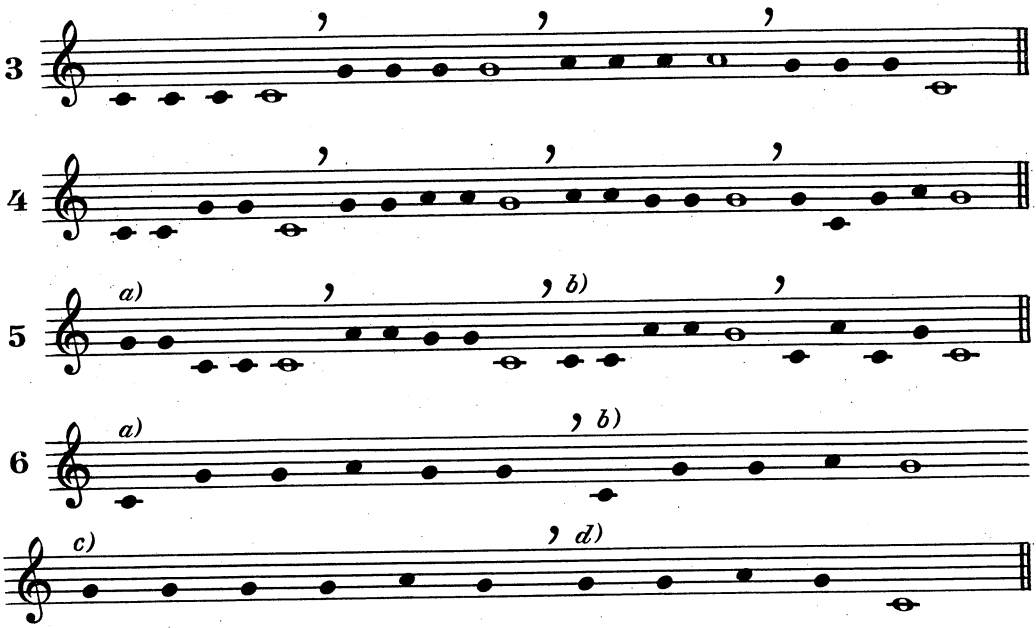
2
Le DO

Au-dessous et au-dessus de la portée, on ajoute parfois des fragments de lignes appelées *lignes supplémentaires*. Le DO est placé sur une ligne supplémentaire au-dessous de la portée:

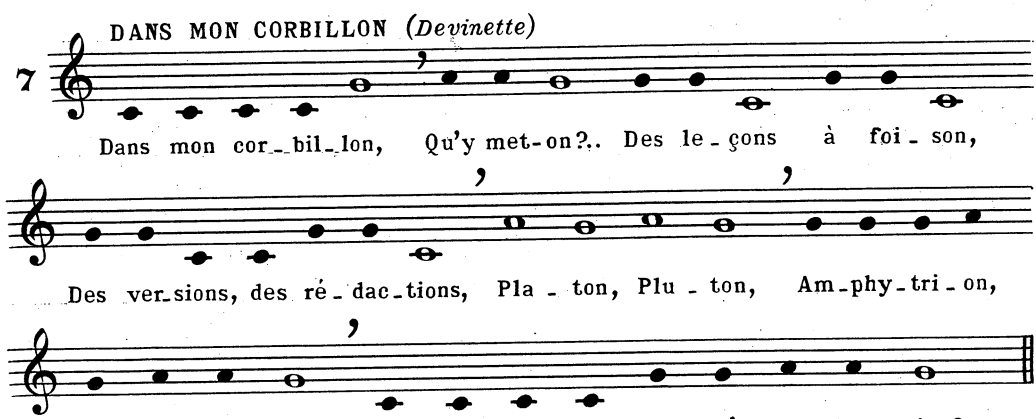
LIGNES SUPPLÉMENTAIRES



INTONATIONS



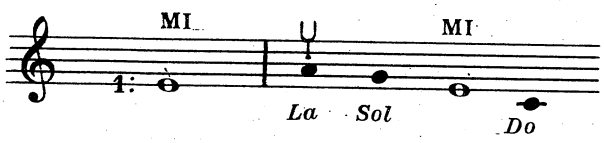
DANS MON CORBILLON *(Devinette)*



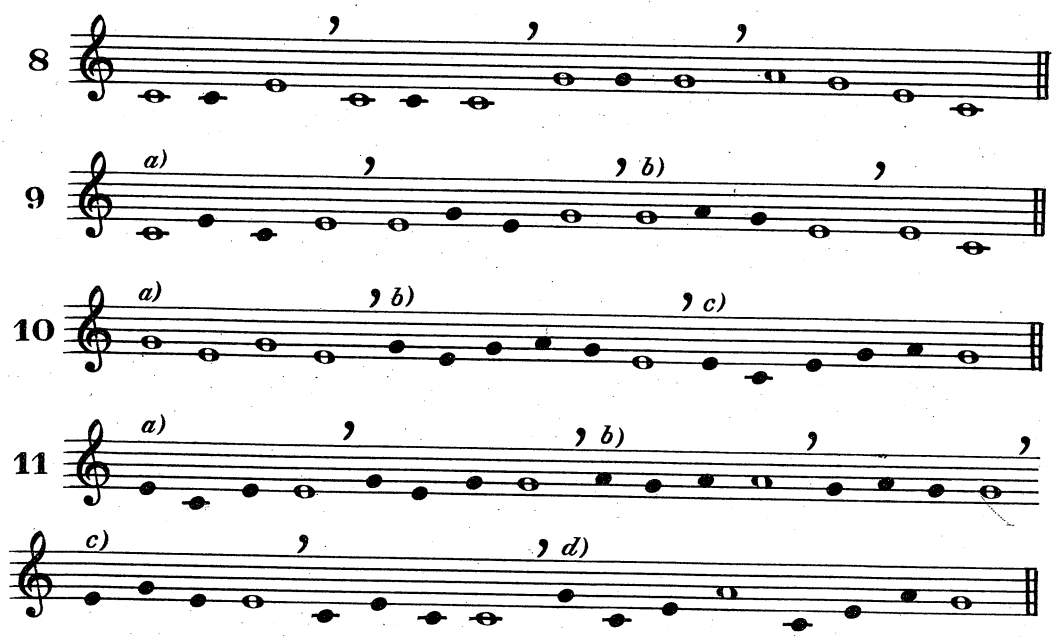
3

Le MI

Sur la *1ère ligne* de la portée se trouve le MI. Pour trouver le DO à partir du LA du diapason, on chante: LA - SOL - MI - DO:



INTONATIONS



12 *"Qu'est-ce que c'est?"*

Ba - lin ba - lan, Rouge au mi - tan?.. U - ne lan - ter - ne Qu'on pro - mène!

13 QUAND ON APPREND LE SOLFÈGE

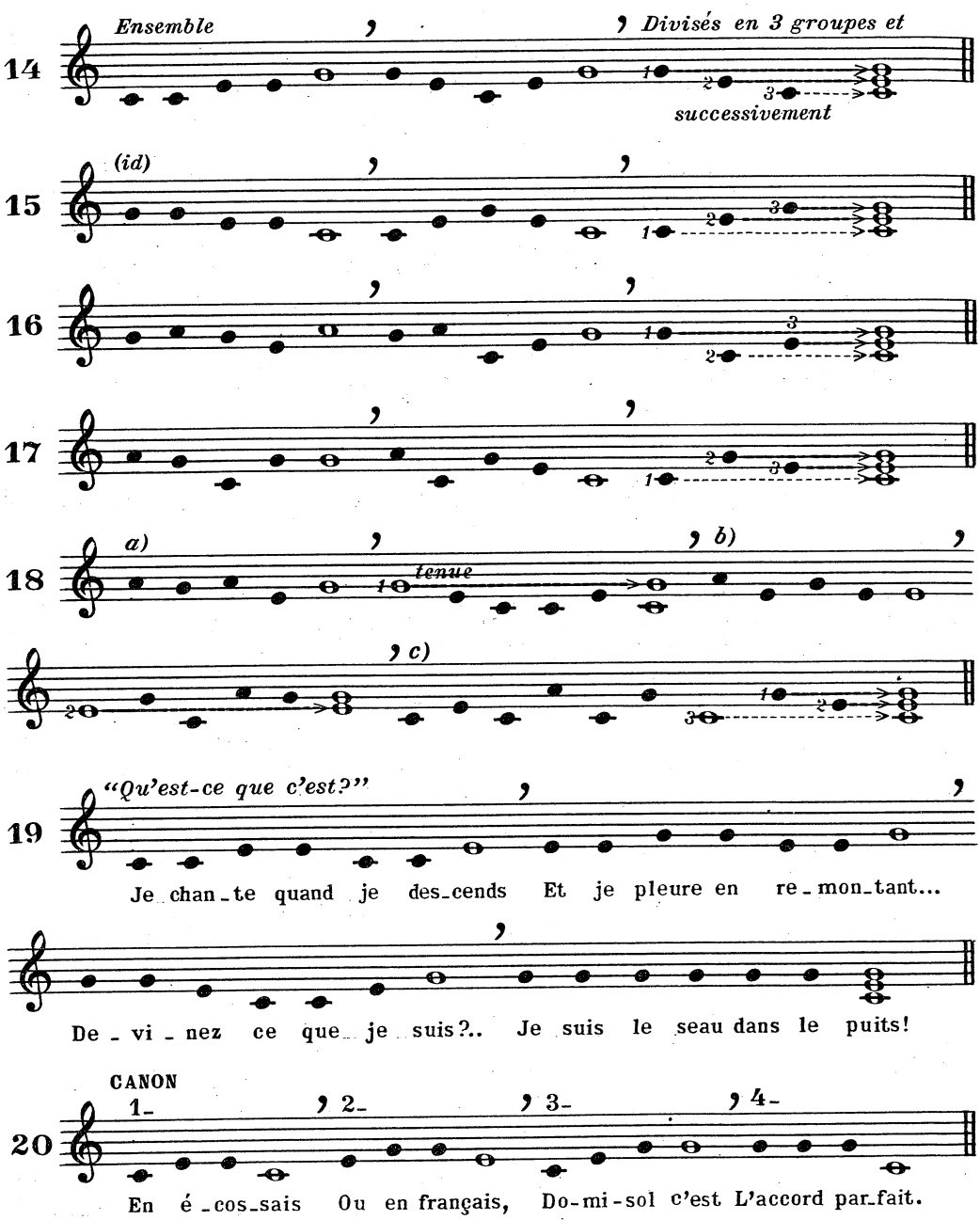
Quand on ap - prend le sol - fè - ge, A Pa - ris comme à Bor - deaux,

On com - men - ce par l'ar - pè - ge: Do - mi - sol, Do - mi - sol, Do.

L'accord parfait

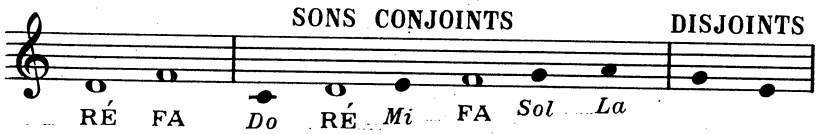
Les notes DO - MI - SOL chantées simultanément forment ensemble l'*accord parfait de Do*. L'accord est indiqué par la superposition de ces 3 notes.

INTONATIONS



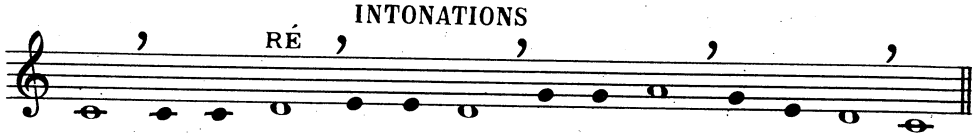
4
De DO à LA

Le RÉ est placé *sous* la 1ère ligne de la portée; le FA, dans le 1er interligne. La suite des sons *Do-Ré-Mi-Fa-Sol* constitue un ensemble de *sons conjoints*. Deux sons qui ne se succèdent pas immédiatement sont *disjoints* (ex.: *Sol-Mi*):

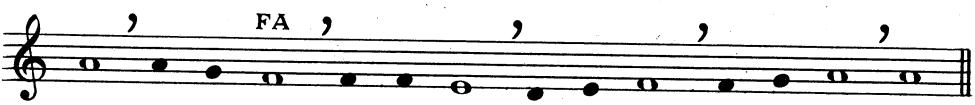


INTONATIONS

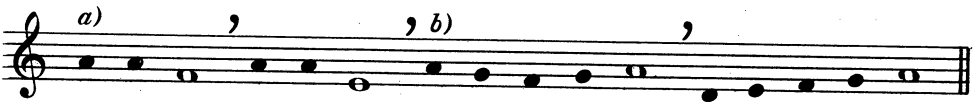
21



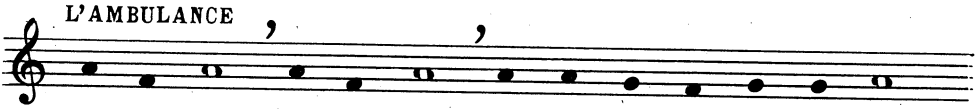
22



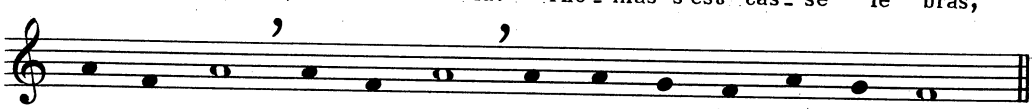
23



24 L'AMBULANCE

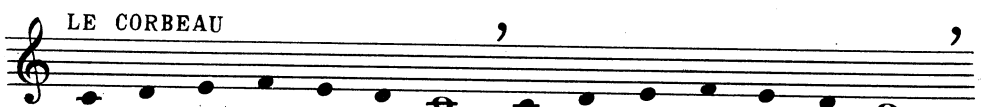


La fa la, la fa la! Tho-mas s'est cas-sé le bras,

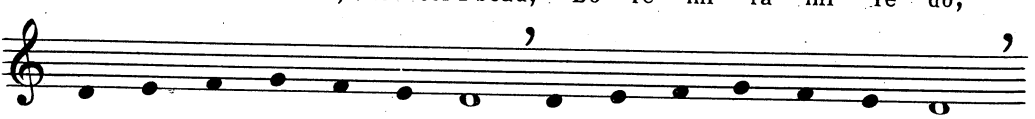


La voi-là, la voi-là, L'am-bu-lan-ce pour Tho-mas!

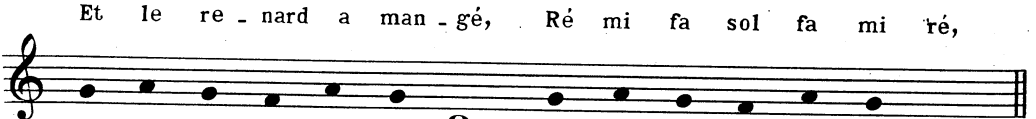
25 LE CORBEAU



Il a chan-té, le cor-beau, Do ré mi fa mi ré do,



Et le re-nard a man-gé, Ré mi fa sol fa mi ré,



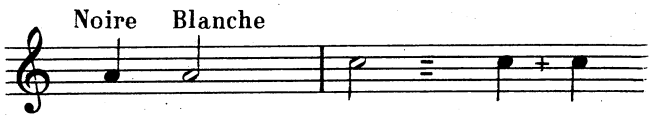
Le fro-ma-ge du ni-gaud, Sol la sol fa la sol do.

La blanche. La noire

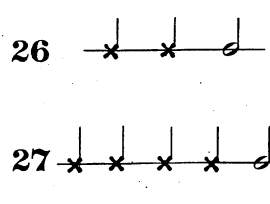
La *durée* des sons est représentée par des *signes de durée.*

Le signe le plus élémentaire est la NOIRE qui correspond à *1 battement,* ou encore à *1 temps.* La BLANCHE correspond à la valeur de *2 battements,* ou encore à *2 temps.* La *noire* est deux fois plus rapide que la *blanche.*

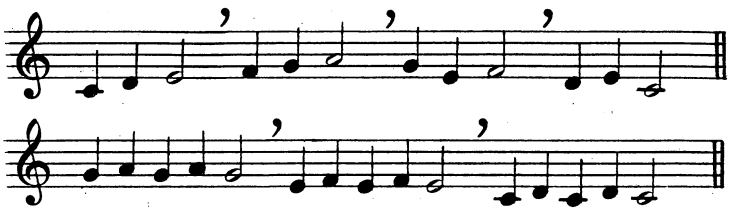
Les successions de noires et de blanches constituent des RYTHMES.[1]

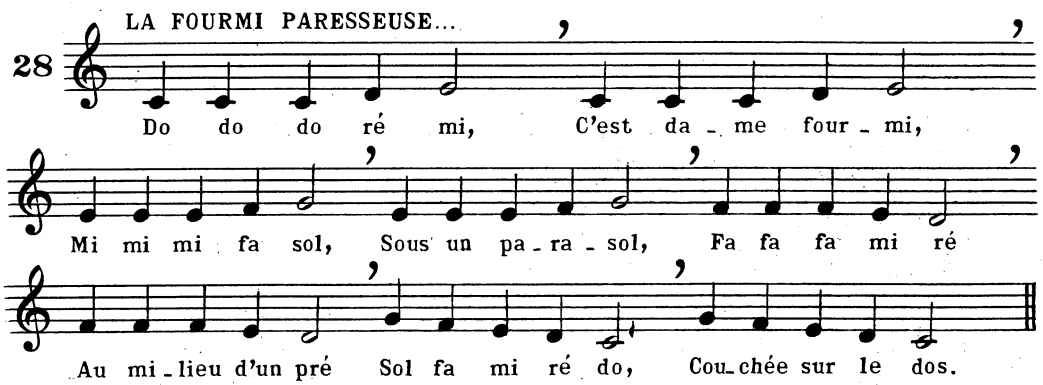


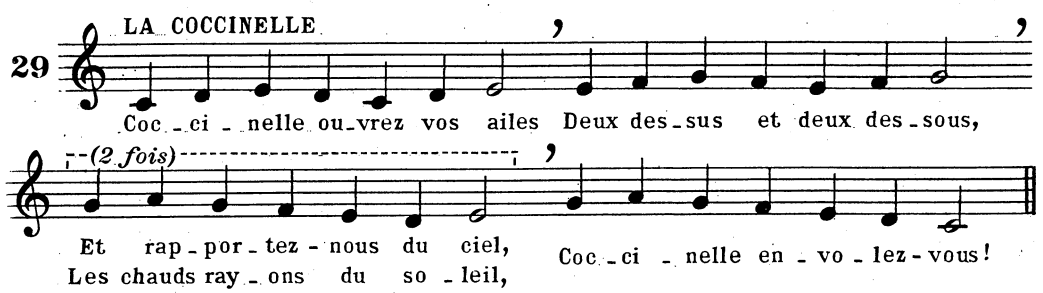
RYTHMES



PRÉPARATION







(1) *Les* RYTHMES *sont représentés ici avec la* NOTATION *propre aux* INSTRUMENTS à PERCUSSION *(voir p. 55 la représentation conventionnelle de chaque instrument).*

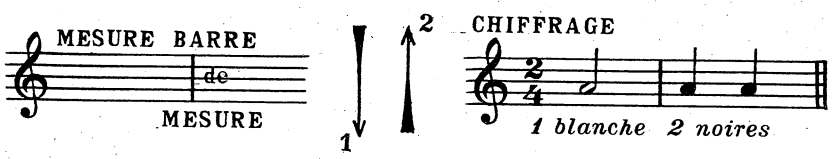
Ces rythmes peuvent être: soit FRAPPÉS *dans les* MAINS, *soit* JOUÉS *par la* PERCUSSION. *La* MÉLODIE *est* SOLFIÉE, *puis* CHANTÉE *avec les paroles; ou jouée à la* FLÛTE DOUCE. *La classe peut être divisée en* GROUPES *entre lesquels seront répartis le chant et l'accompagnement.*

5

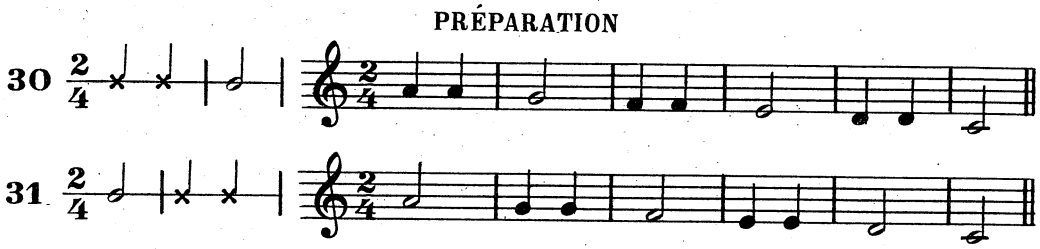
La mesure à $\frac{2}{4}$

On divise une mélodie en *mesures*, qui contiennent la valeur de *2 noires*, ou encore de *2 temps*. Les mesures sont séparées par des *barres de mesure*, et peuvent être constituées par *1 blanche* ou *2 noires*.

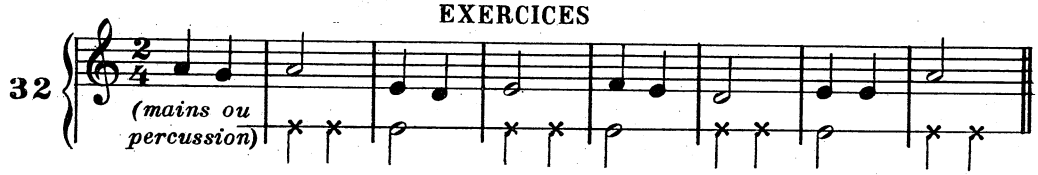
La MESURE À 2 TEMPS s'indique par le *chiffrage* $\frac{2}{4}$ placé une fois seulement au début de la 1ère portée, après la clé de sol. On la bat avec la main, le *1er temps* frappé, le *2ème temps* levé:



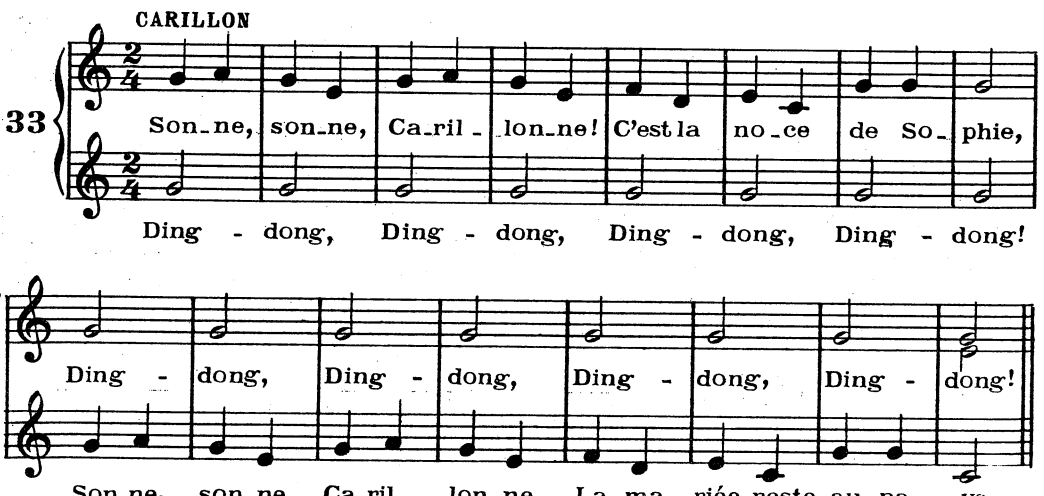
PRÉPARATION



EXERCICES

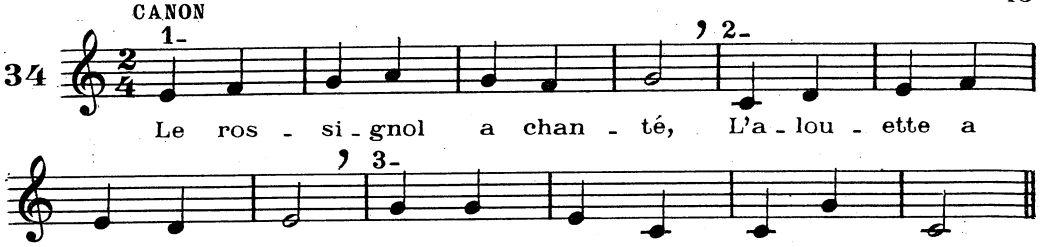


CARILLON



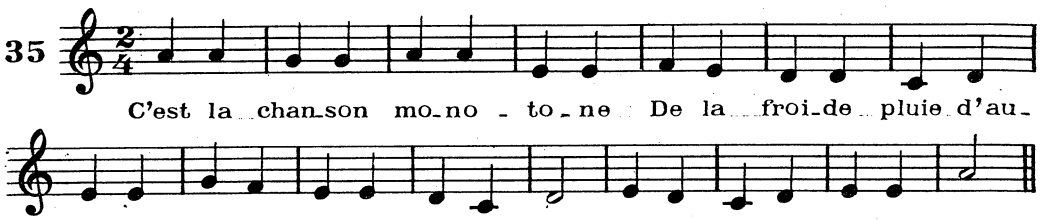
CANON

34



CHANSON d'AUTOMNE

35



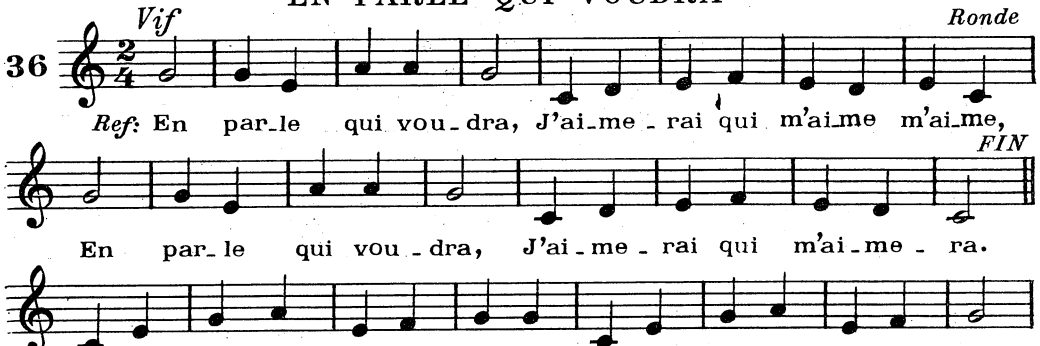
2. C'est le lourd et lent cortège
Des troupeaux fuyant la neige,
Qui descendent des prairies
Pour gagner les bergeries.

3. Oh! La triste farandole
De vos feuilles qui s'envolent,
Sous la bise et la gelée,
Pauvres arbres de l'allée!

EN PARLE QUI VOUDRA

Vif — *Ronde*

36



2. *Nous nous disions... (etc.)* [1]
Je vois là-bas une ronde,
Je m'en vais m'y présenter. *(au refrain)*

3. *Je vois là-bas...*
C'est à vous que je m'adresse
Pour savoir si vous m'aimez. *(au ref.)*

4. *C'est à vous...*
Donnez-moi votre main blanche,
Avec moi, venez danser! *(au ref.)*

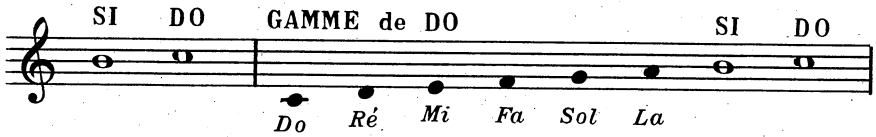
5. *Donnez-moi...*
Je connais à votre mine
Que de moi vous ne voulez... *(au ref.)*

[1] *A chaque couplet, reprendre la dernière phrase du précédent.*

6

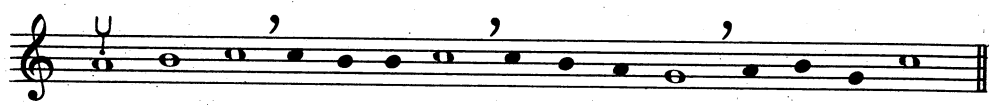
La gamme de DO

Au-dessus du *La* du diapason se trouvent deux sons conjoints : le SI et le DO. L'ensemble des sons compris entre le *Do* inférieur et le *Do* supérieur constitue la GAMME de DO :

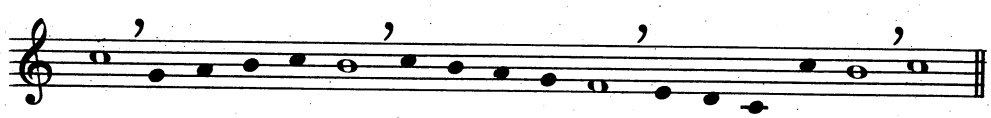


PRÉPARATION

37

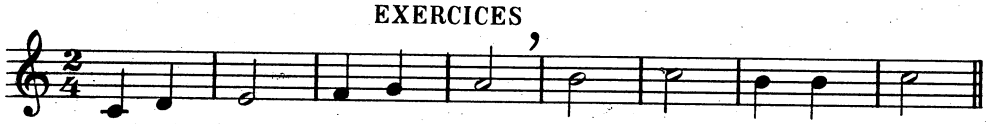


38

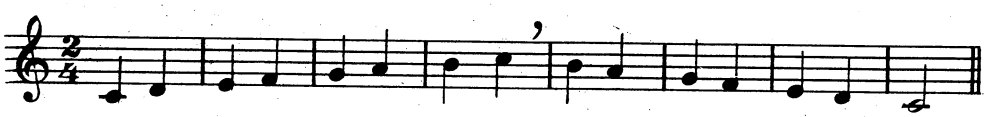


EXERCICES

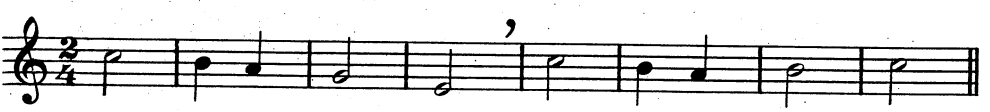
39



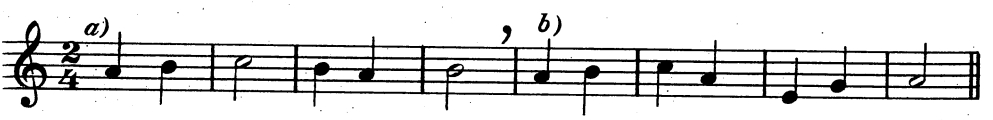
40



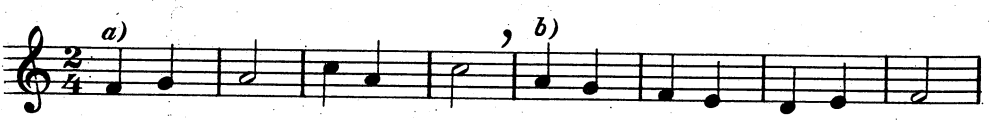
41

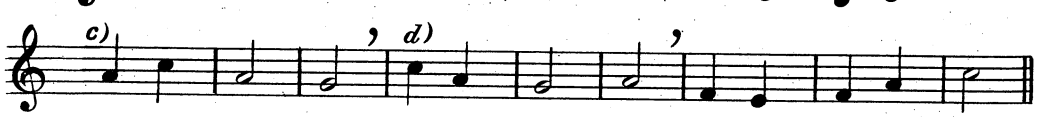


42



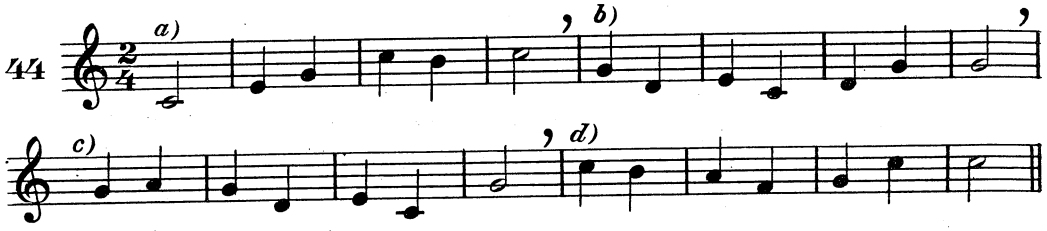
43

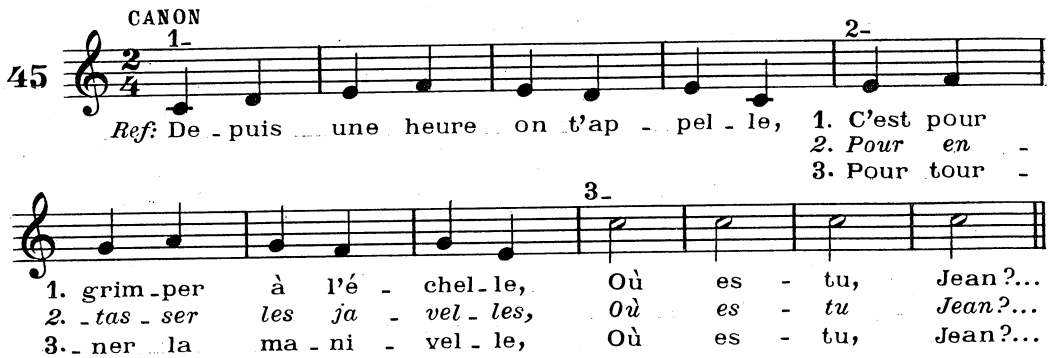




La GAMME de DO comprend *8 sons* ou *degrés*. Le dernier porte le même nom que le premier; c'est la *tonique* qui donne son nom à la gamme. On dit: *gamme de Do*, ou *ton de Do*.

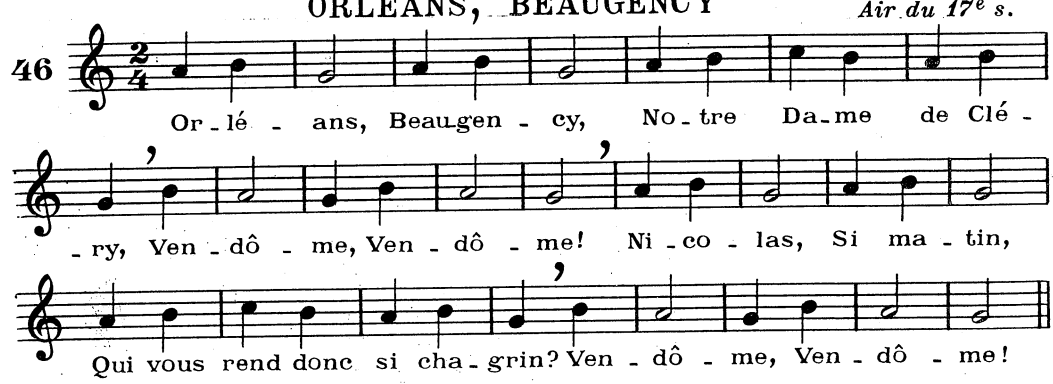
La gamme est dite *ascendante* quand elle va du *Do* inférieur au *Do* supérieur; *descendante* quand elle part du *Do* supérieur pour aboutir au *Do* inférieur.

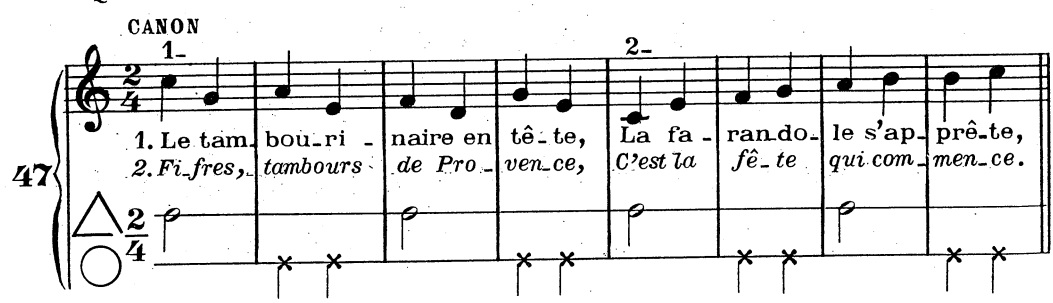




ORLÉANS, BEAUGENCY

Air du 17e s.



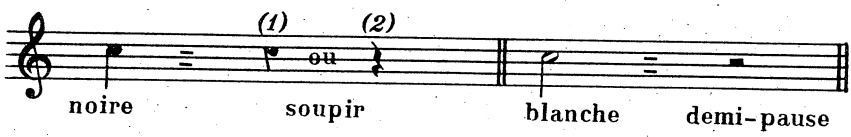


7

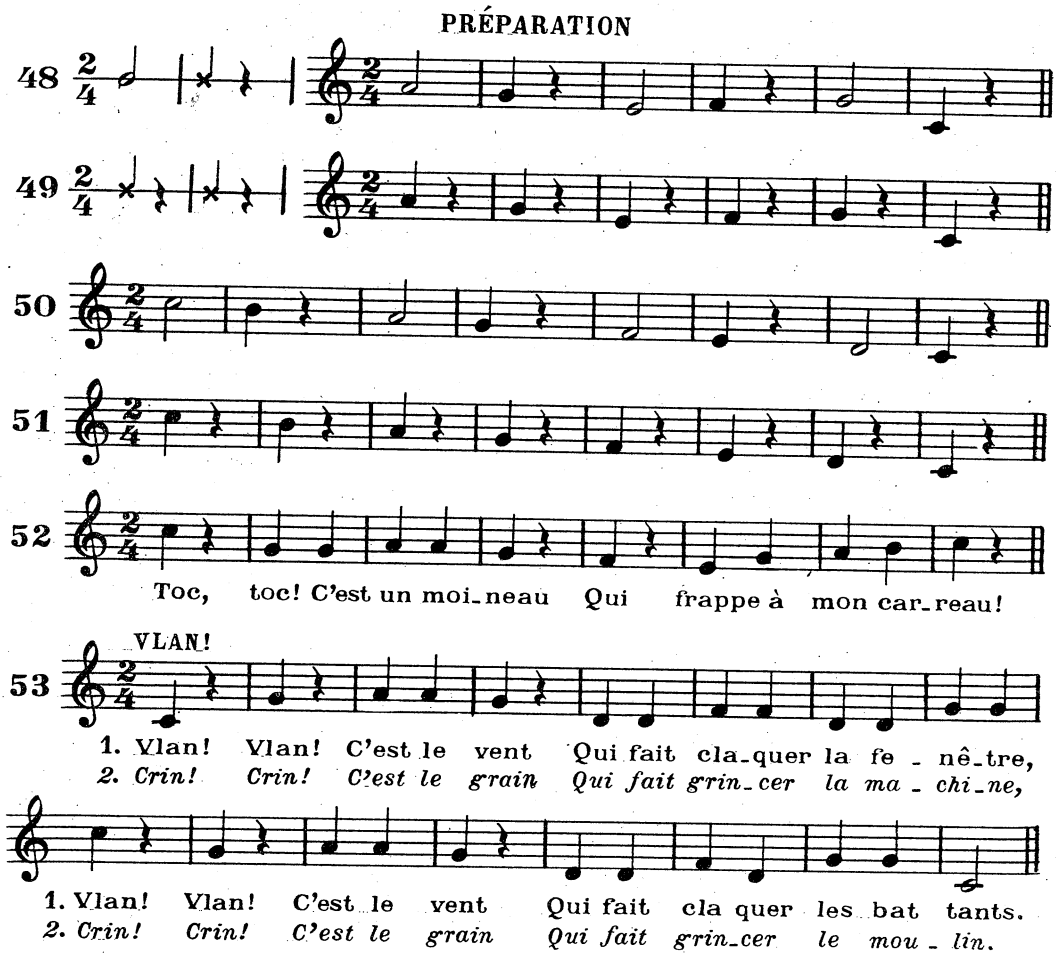
Le soupir. La demi-pause

Comme la lecture à haute voix, le chant exige des *respirations* et des *arrêts*. Ce sont les SILENCES.

Les silences sont des signes qui correspondent aux valeurs de notes et ont la même durée qu'elles. A la *noire* correspond le SOUPIR. A la *blanche* correspond la DEMI-PAUSE.



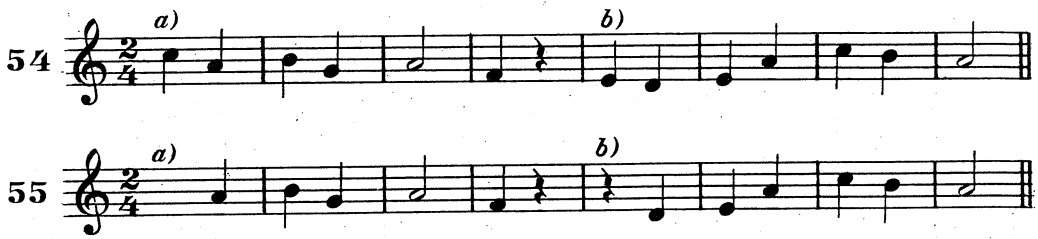
Le soupir se présente sous les deux formes *manuscrite (1)* et *imprimée (2)*. On le place ordinairement au milieu de la portée. La demi-pause est représentée par un trait plein sur la 3ème ligne.



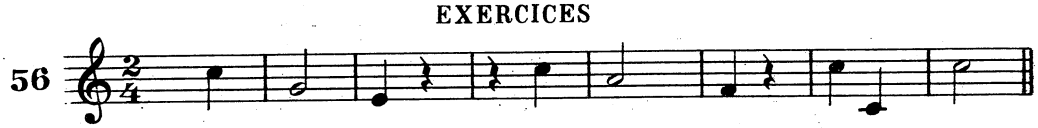
Les mesures incomplètes

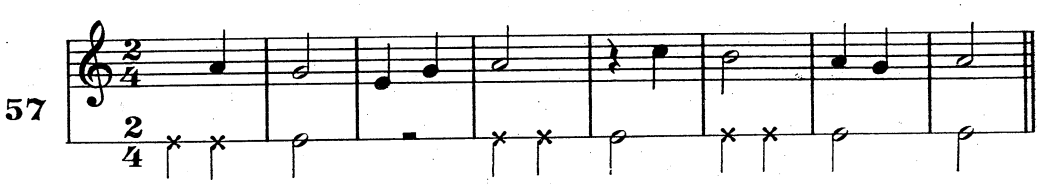
Il arrive qu'un chant ou un exercice ne commence que sur le 2ème temps et non sur le 1er. Dans ce cas, la 1ère mesure ne contient généralement que le 2ème temps: on dit alors qu'elle est *incomplète.*

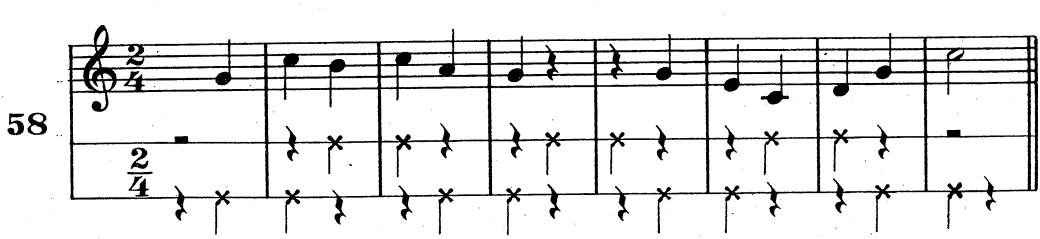
PRÉPARATION



EXERCICES

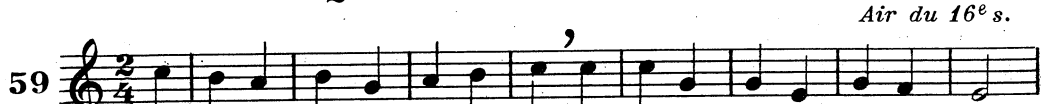




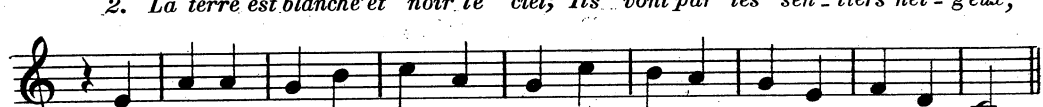


QUITTANT L'ÉTABLE

Air du 16e s.



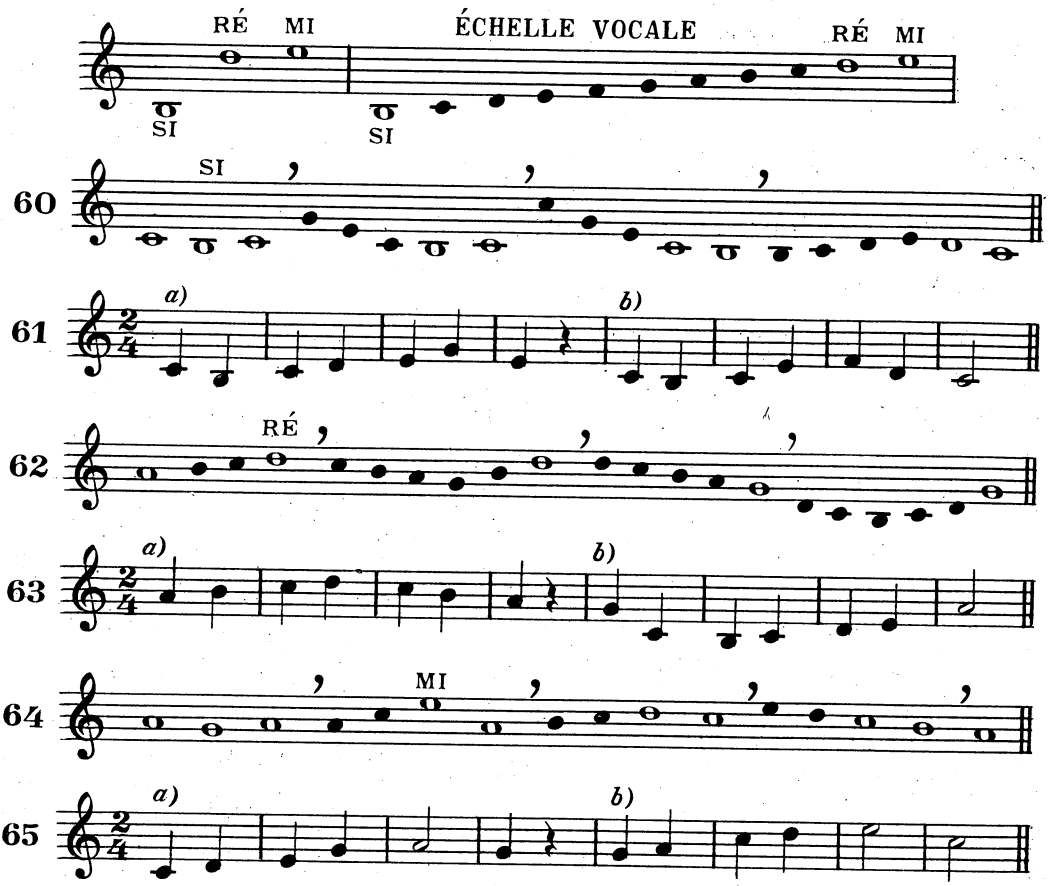
1. Quit-tant l'é - ta-ble, les ber - gers Vont che-mi - nant vers le ha - meau,
2. *La terre est blanche et noir le ciel; Ils vont par les sen - tiers nei - geux,*



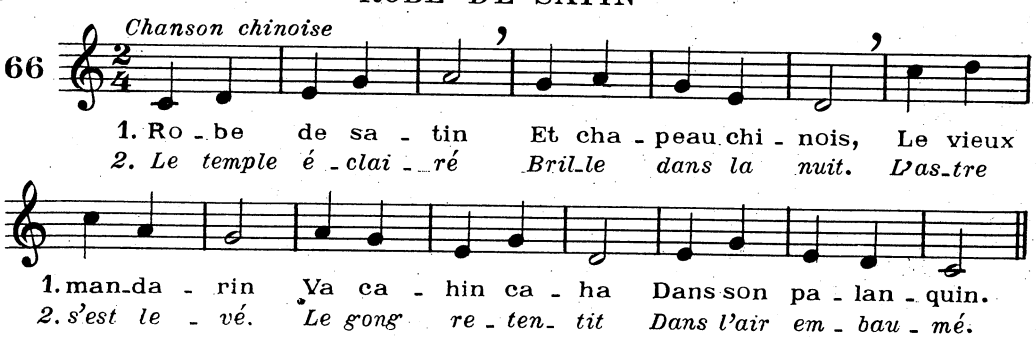
1. En s'é-clai - rant de leurs fa - lots Quand mi-nuit sonne au vieux clo-cher.
2. *Mal-gré le froid, le cœur jo - yeux, Cé - lé-brer la nuit de No - ël.*

8
L'échelle vocale

La *tessiture* est l'étendue normale de la voix. La tessiture moyenne comprend, en plus de la *gamme de Do*, trois autres notes: le SI inférieur, le RÉ et le MI supérieurs. L'ensemble de ces notes se nomme l'ÉCHELLE VOCALE:



ROBE DE SATIN



LE RÉMOULEUR

Savoie

67

1. Ré-mou-leur ne sait pas fai-re Le mé-tier de cor-don-
2. Mais lors-que sa meu-le tour-ne, Faut le voir se dé-me-

-nier. L'a-lè-ne le met en pei-ne, Le li-gneul lui fait peur.
-ner. Cou-teaux et ci-seaux re-tour-ne, Il fait bien son mé-tier.

L'AURORE S'ALLUME

Poésie de V. HUGO

68

1. L'au-ro-re s'al-lu-me, L'ombre é-pais-se fuit.
2. Tout chante et mur-mu-re, Tout parle à la fois.

1. Le rêve et la bru-me Vont où va la nuit.
2. Fu-mée et ver-du-re, Les nids et les toits.

1. Pau-piè-res et ro-ses S'ou-vrent de-mi clo-ses.
2. Le vent parle aux chê-nes, L'eau parle aux fon-tai-nes.

1. Du ré-veil des cho-ses On en-tend le bruit.
2. Tou-tes les ha-lei-nes De-vien-nent des voix.

PAYS du SOLEIL-LEVANT

Chanson japonaise

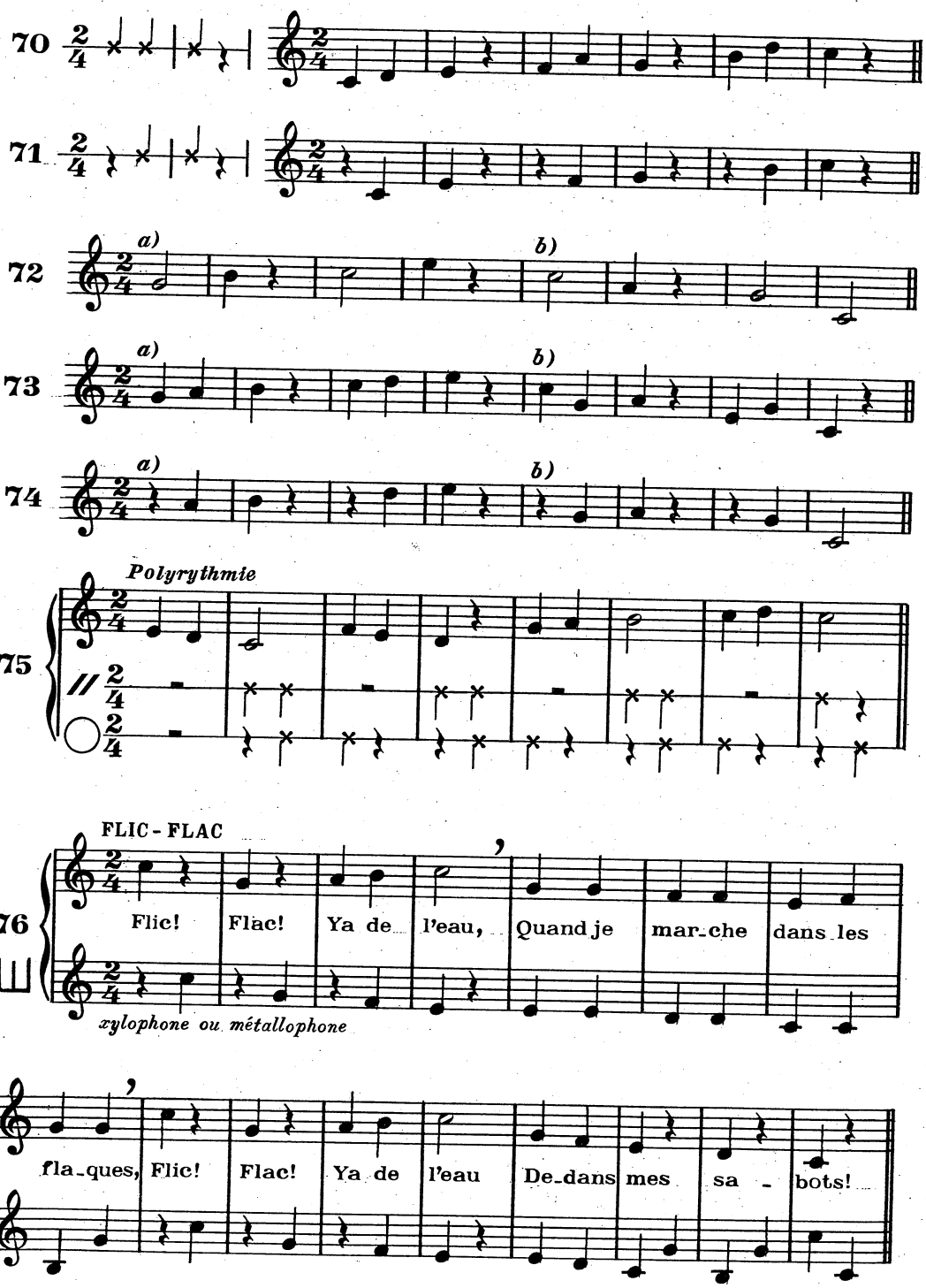
69

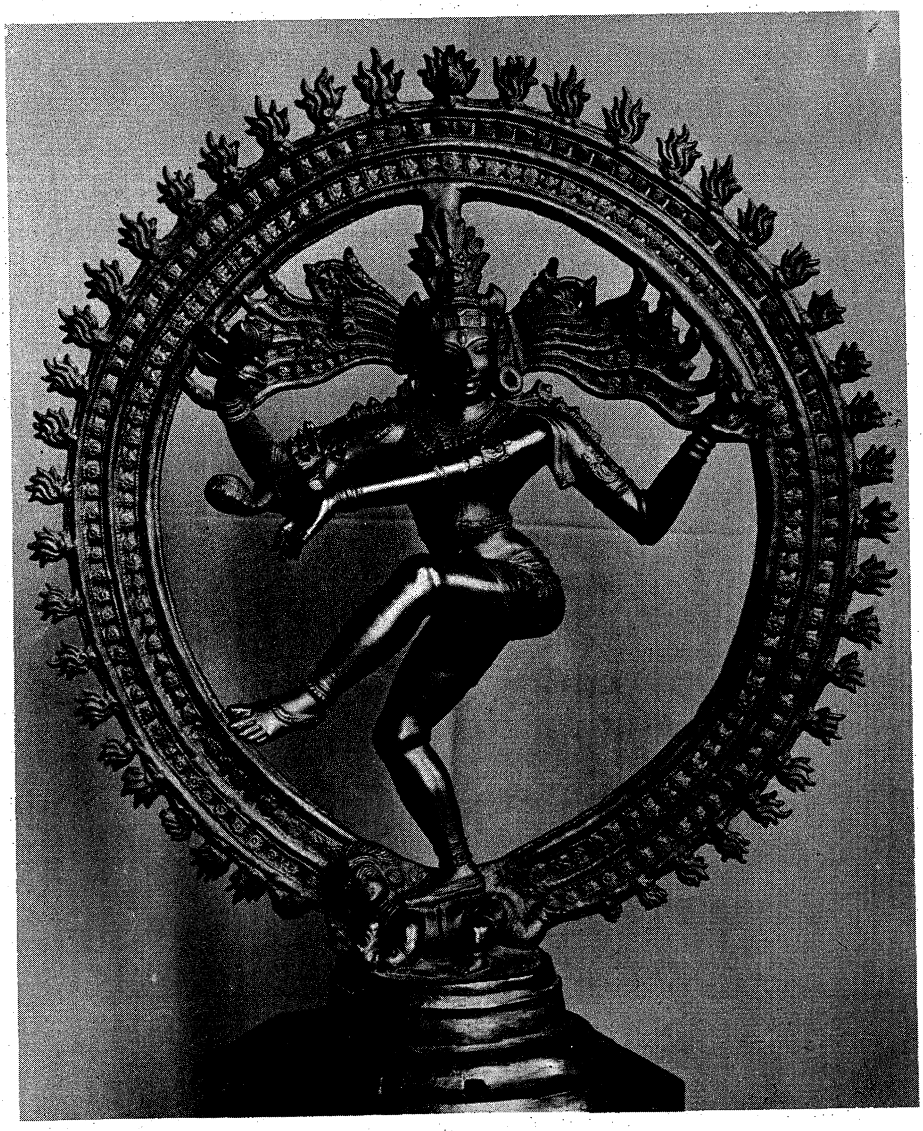
1. Pour cé-lé-brer le pa-ys De Ma-da-me Chrysanthè-me,
2. Pa-ys du So-leil-Le-vant Et des nei-ges é-ter-nel-les,

Métallophone

1. Il fau-drait faire un po-è-me Chantant ses jar-dins fleu-ris.
2. Où la pa-gode é-tin-cel-le, Où som-meil-le le vol-can.

9
Sur des rythmes





1. — ÇIVA DANSANT

Çiva, troisième personne de la Trinité hindoue, est l'objet d'un culte particulier où le chant, la danse et les instruments tiennent une place importante. Les *hymnes* à Çiva sont accompagnés par la *conque marine,* faite d'un coquillage percé à la pointe et sur un côté.

Photo Giraudon.

2. — La Musique en Egypte

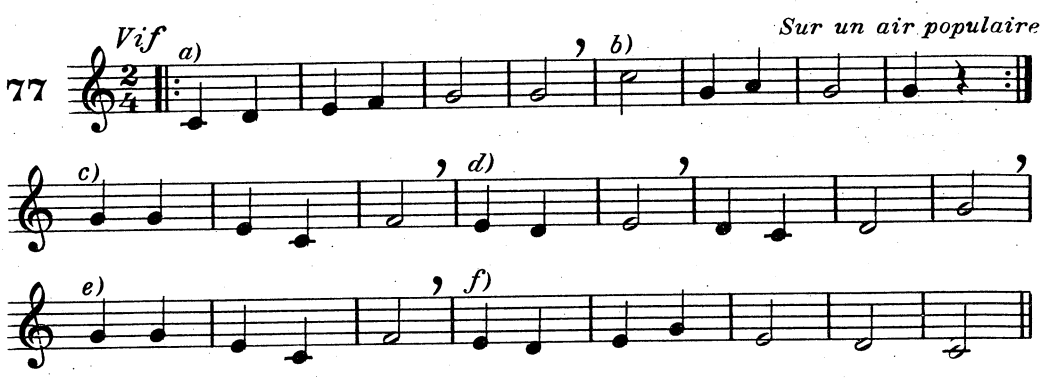
Le prêtre est agenouillé devant Horus (le Faucon) : il chante en s'accompagnant de la harpe. Le dieu Horus est coiffé du pschent, orné du serpent. Entre eux, la fleur de lotus. (Stèle funéraire de bois peint.)

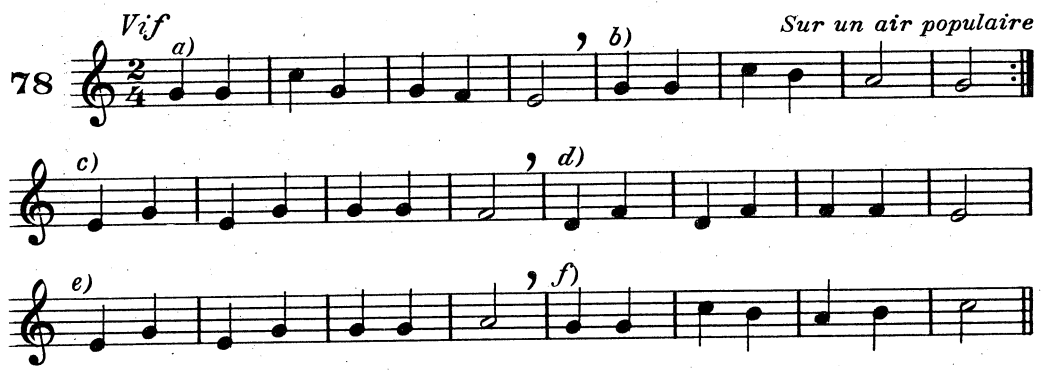
Archives photographiques, Paris.

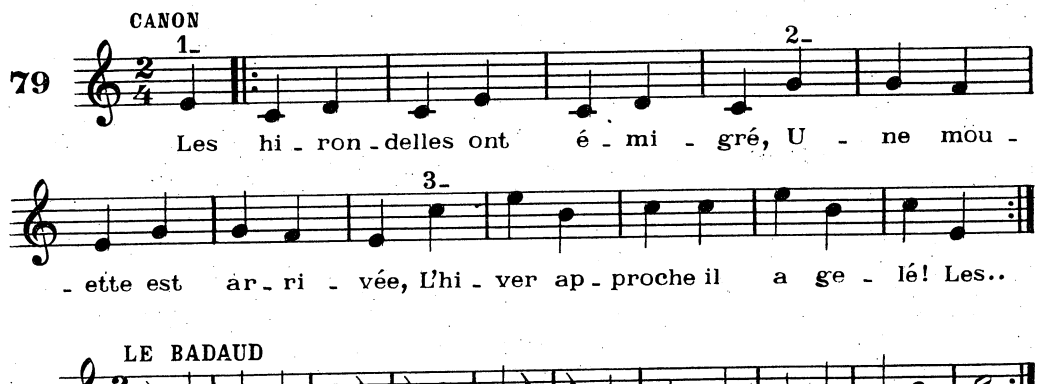
Les reprises

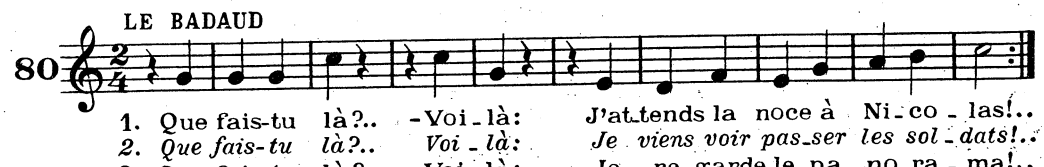
La *répétition* d'un groupe de mesures s'indique: au début de la reprise, par une double-barre *suivie* de *2 points*; à la fin de la reprise, par une double-barre *précédée* de 2 points.

Le signe 𝄋 indique aussi une reprise.







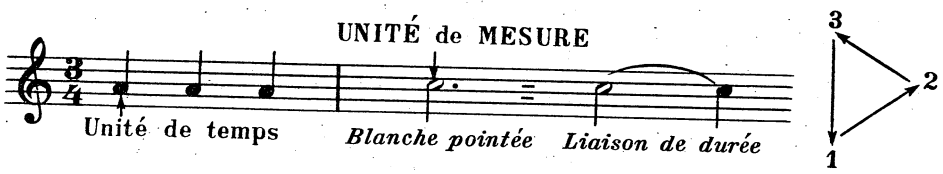


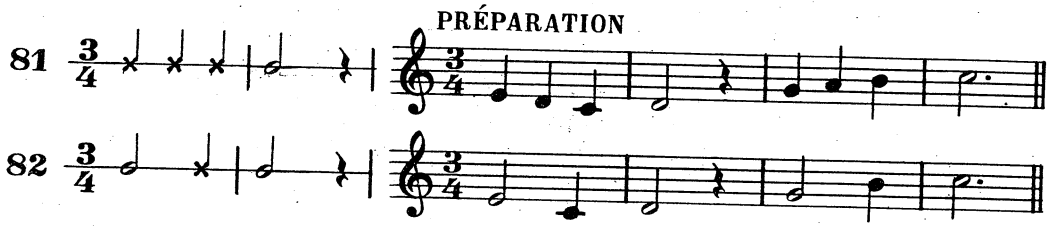
10

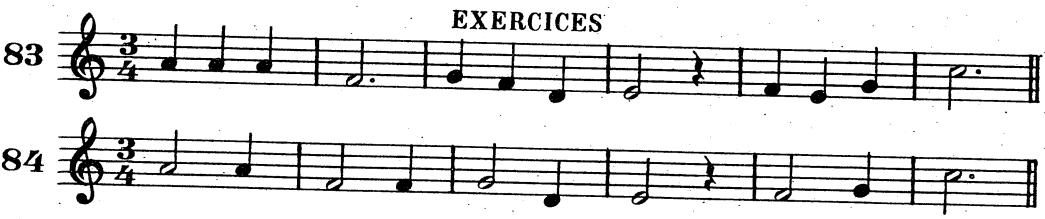
La mesure à $\frac{3}{4}$

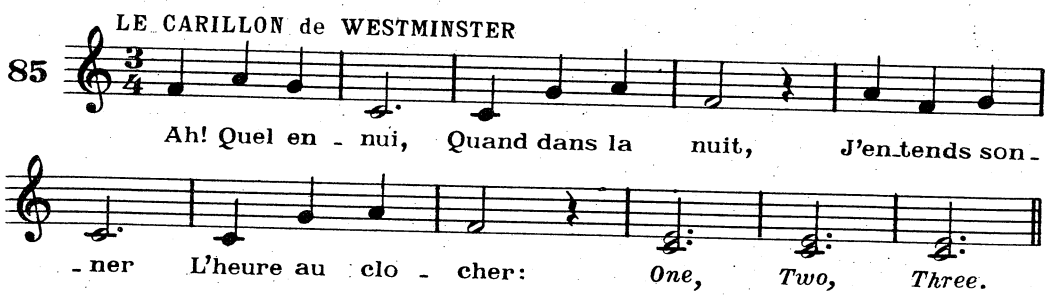
Il existe une MESURE À 3 TEMPS dont le *chiffrage* est $\frac{3}{4}$. Pour battre la mesure à 3 temps, on dessine avec la main un *triangle*.

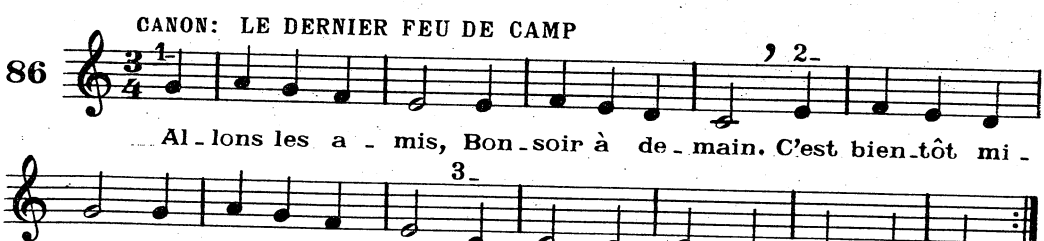
La *noire* est l'*unité de temps*. L'*unité de mesure*, qui vaut à elle seule 3 noires, est la BLANCHE POINTÉE. Le *point* placé *après* une note prolonge sa durée de sa *moitié*; il remplace la *liaison de durée*, qui relie deux ou plusieurs notes de même nom.







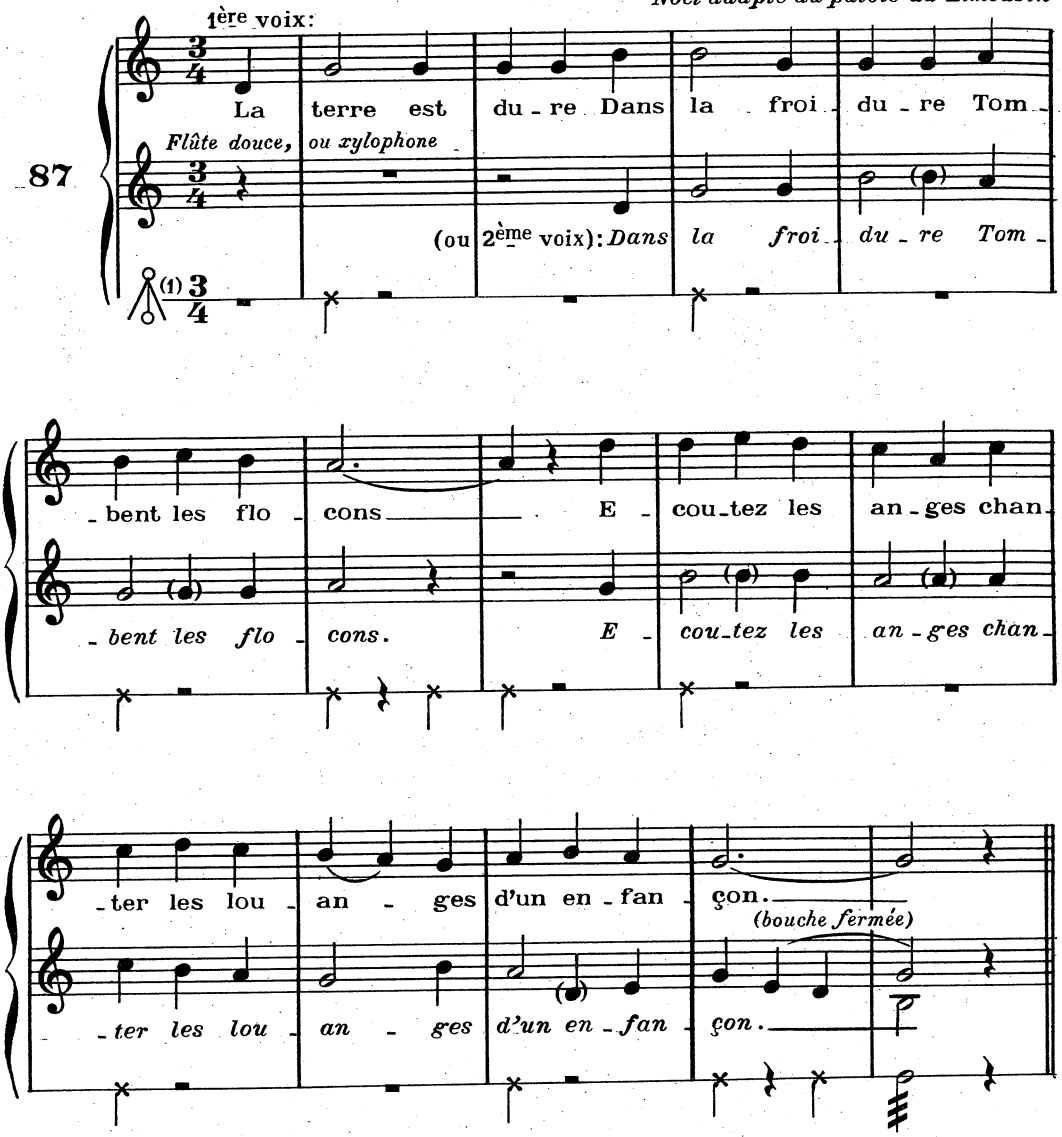




LA TERRE EST DURE

Modéré

Noël adapté du patois du Limousin



2

Venez fleurettes,
Roses, violettes,
Sonnez carillons!
Jamais cette terre
N'avait vu paraître
Si beau poupon.

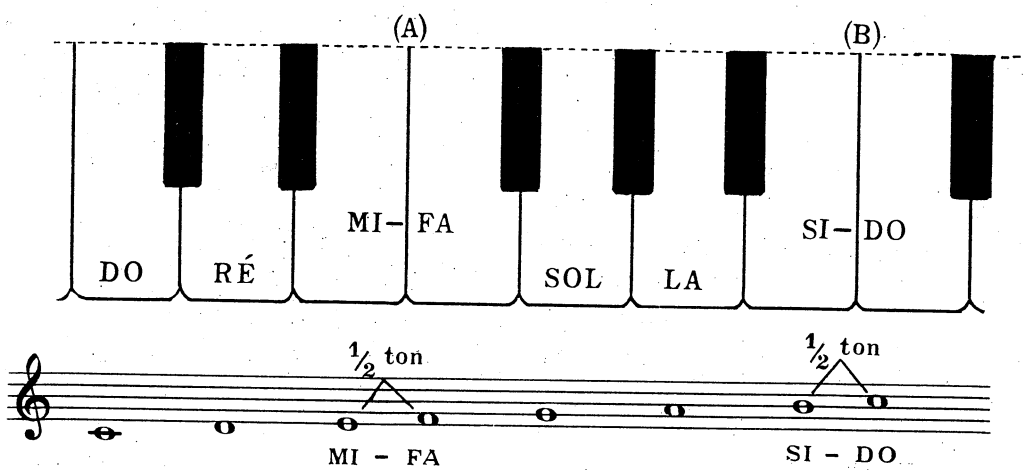
3

Merles, alouettes,
Pinsons, fauvettes,
Ce bel enfançon
Près de lui vous mande.
Faites-lui l'offrande
D'une chanson.

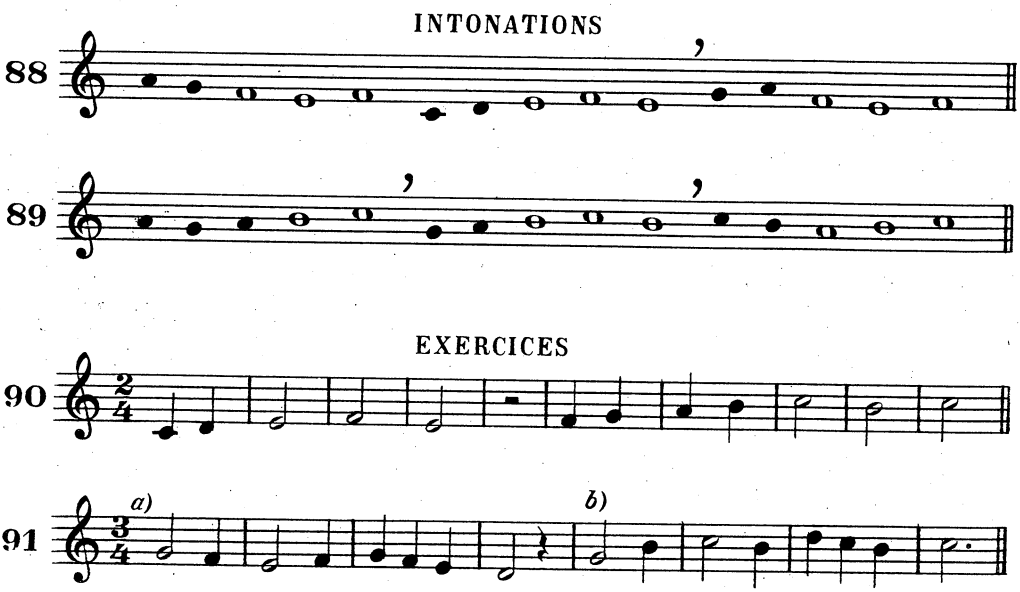
(1) N. B. *On peut varier la* percussion *à chaque couplet: 1er c.:* cloche *ou* carillon; *2ème c.:* triangle; *3ème c.:* tambourin *ou* tambour de basque.

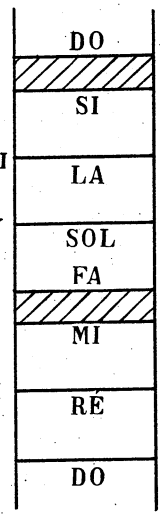
11
Le ton. Le demi-ton

Le clavier d'un piano présente un ensemble de *touches blanches* et de *touches noires*. Les touches blanches figurent la suite des *sons naturels*, parmi lesquels se trouvent les 8 sons de la gamme de DO. Les touches noires produisent des sons intermédiaires; ils seront étudiés plus tard.



Il n'y a pas de touche noire entre les touches MI-FA (A) et SI-DO (B). Entre ces notes se trouve le plus *petit intervalle* de notre musique, le DEMI-TON. Partout ailleurs, il y a un TON (ex.: DO-RÉ, LA-SOL).





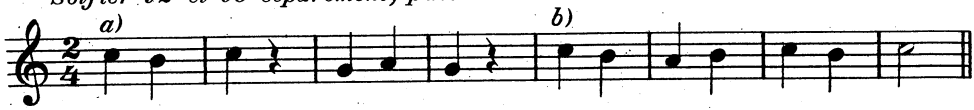
On peut comparer la *Gamme de Do* à une *échelle* dont les barreaux ne seraient pas tous écartés de la même façon.

La gamme est une *suite* de *tons* et de *½ tons*. Les *demi-tons* sont placés entre les III^e^ et IV^e^ degré, et entre les VII^e^ et VIII^e^ degré. Pour cette raison, on dit que la gamme de Do est une GAMME MAJEURE.

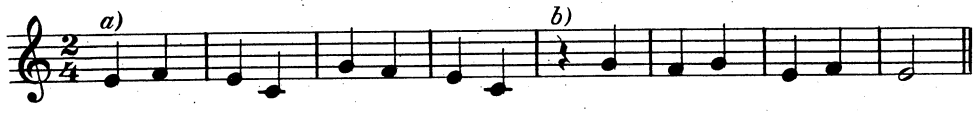
On dit encore: *Gamme majeure de Do*; ou *Gamme de Do majeur*.

Solfier 92 et 93 séparément, puis ensemble:

92

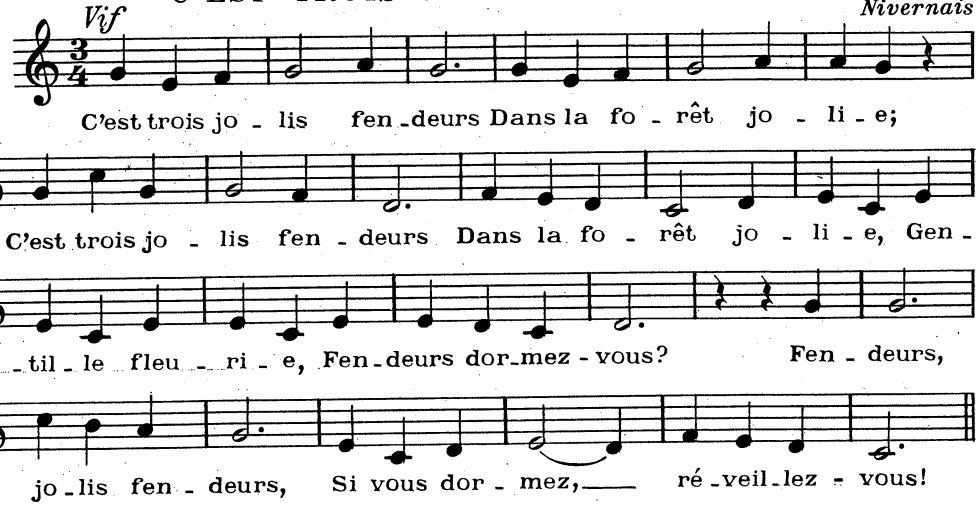


93



C'EST TROIS JOLIS FENDEURS

94 *Vif* *Nivernais*



2. Le plus jeune des trois } *bis*
Avait un' ros' fleurie,
Gentille, jolie...

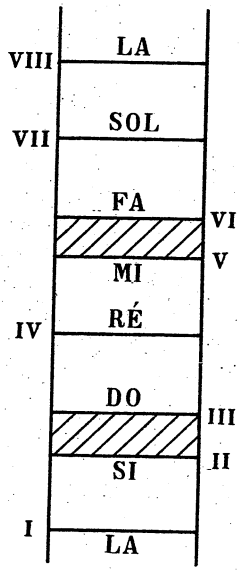
3. S'en vinrent à passer
Le roi avec sa fille.

4. - Fendeur, joli fendeur,
Donne-moi donc ta rose.

5. - Je te la donnerai
Si tu veux êtr' ma mie.

12

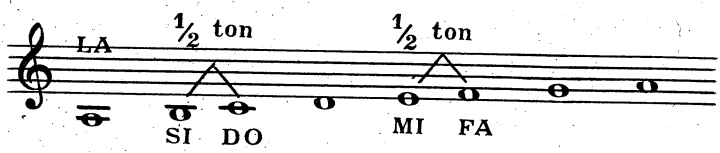
La gamme de LA mineur



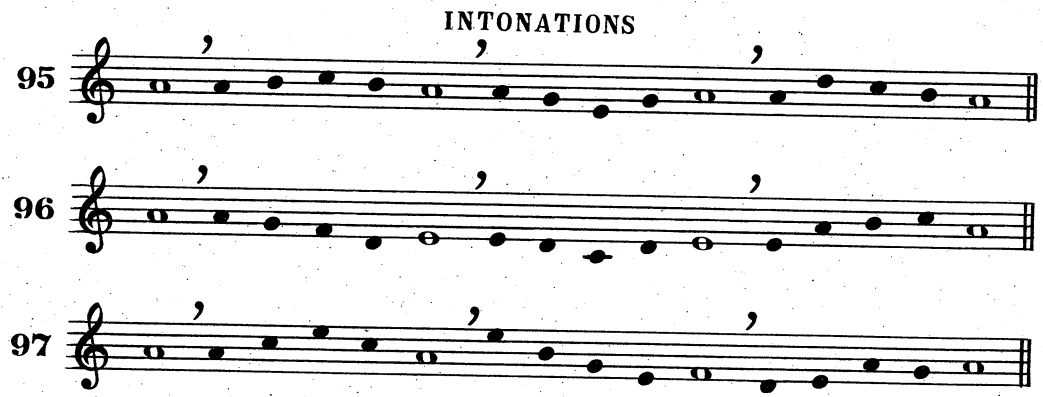
Une suite de sons conjoints commençant par la *tonique* LA forme une gamme nouvelle dont les ½ tons sont placés entre les IIe et IIIe degré, et entre les Ve et VIe degré.

Autant pour la place des demi-tons que pour son *caractère expressif*, cette gamme est appelée GAMME de LA MINEUR, ou encore *Gamme mineure de La.*

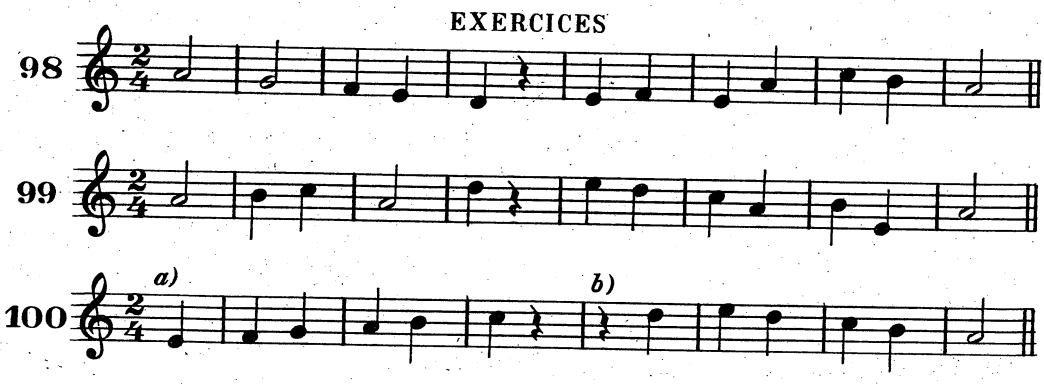
Cette gamme, qui ne comprend que des *sons naturels*, est dite encore gamme mineure *naturelle* de La.



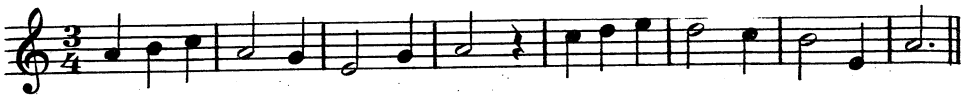
INTONATIONS



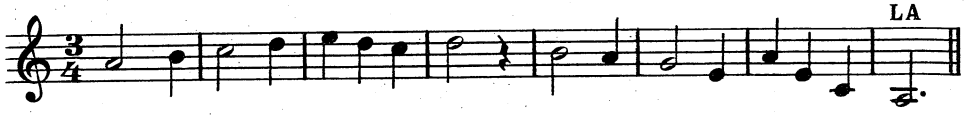
EXERCICES



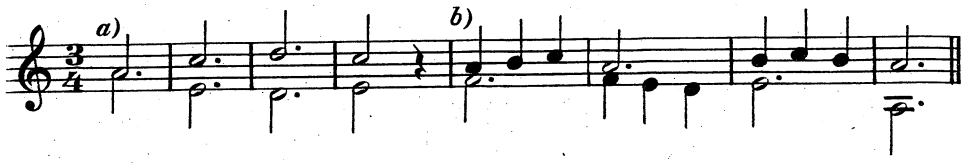
101



102



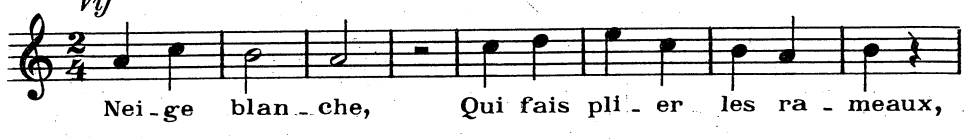
103



NEIGE BLANCHE

Vif

104



2. Douce neige
Qui recouvres les sillons,
Ah! protège
Le grain futur des moissons.

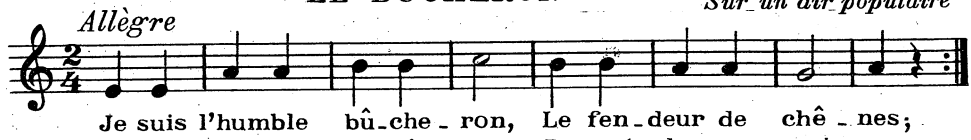
3. Neige fine,
Défends-la contre le froid,
La chaumine
Dont tu as fleuri le toit.

LE BÛCHERON

Sur un air populaire

Allègre

105

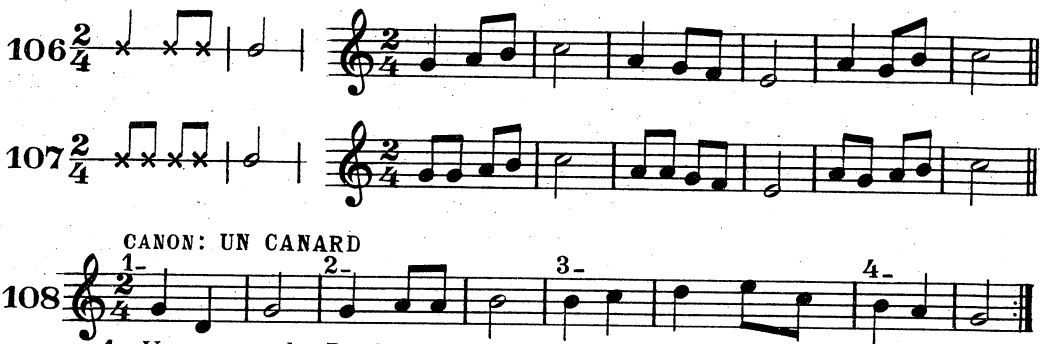


2. J'ai bâti sous les rameaux
Ma cabane en planches.
J'ai pour voisins les oiseaux
Nichés dans les branches,
Pour compagnon l'écureuil
Qui sautille sur le seuil.

3. Je me surprends à chanter
Dans ma solitude.
Il m'arrive de rêver
Mais sans inquiétude.
Je vis libre et sans émoi:
La ville est si loin de moi!

13
La croche

La CROCHE est la *moitié* de la *noire*. Elle peut être indiquée de deux façons: soit par *un crochet* - d'où son nom -, soit par *un trait* la reliant à une autre croche. Un groupe de 2 croches vaut donc 1 noire, ou 1 temps.

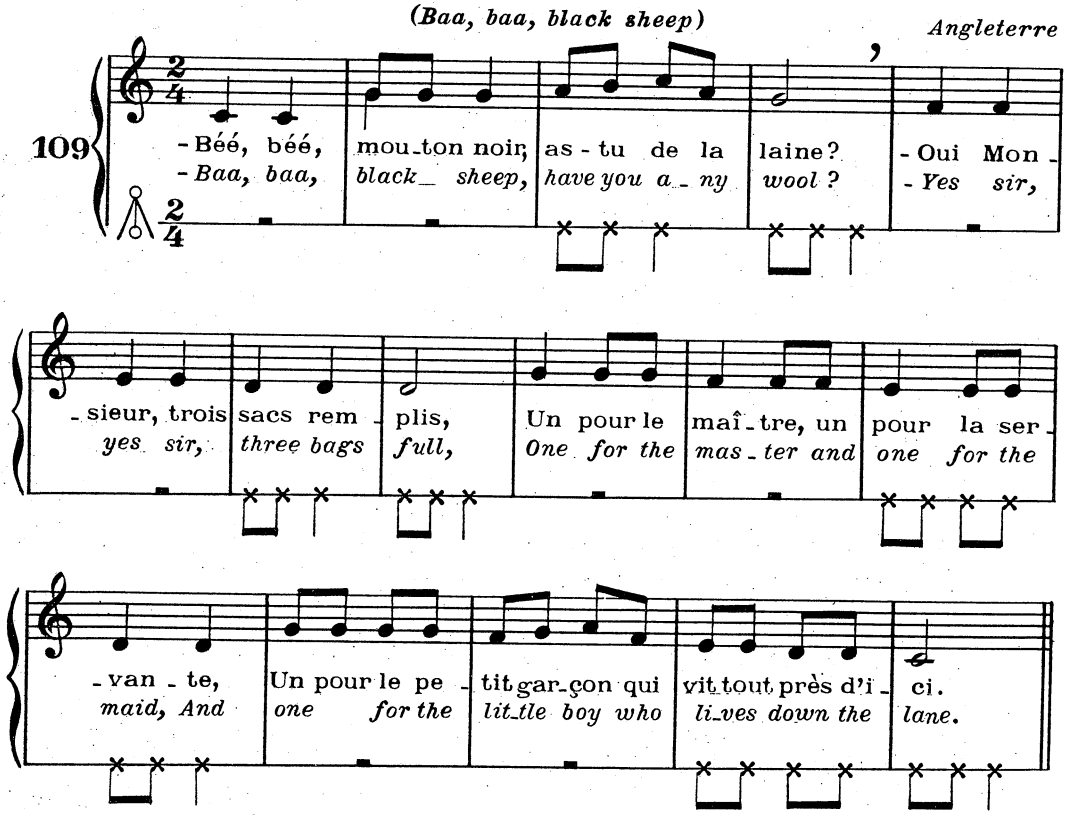


1. Un ca_nard, De_dans la mare, A plon_gé pour prendre un tê_tard.
2. Deux ca_nards, De_dans la mare, Ont plon_gé pour prendre un tê_tard.
3. Trois ca_nards.. *(etc...)*

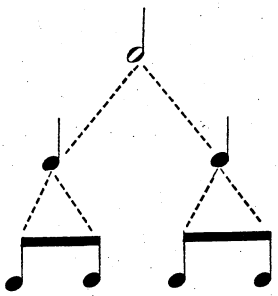
BÉÉ, BÉÉ, MOUTON NOIR

(Baa, baa, black sheep)

Angleterre



LES VALEURS BINAIRES. Le tableau ci-dessous montre la correspondance établie entre les valeurs de notes et de silences. Ces valeurs sont toutes divisibles par 2: elles sont *binaires:*



= 1 blanche = 1 demi-pause

= 2 noires = 2 soupirs

= 4 croches = 4 demi-soupirs [1]

[1] *Le silence correspondant à la croche sera étudié en 5ème.*

CHANSON MONGOLE

110 *Lent*

1. Ca-ra-va-nes mar-chant au pas lent des cha-meaux, Et no-
2. *De-puis mille et mille ans, le des-tin vous con-duit. Et la*

-ma-des sui-vant dans la steppe un trou-peau, Passa-gers du dé-sert.
ten-te de feutre est votre u-nique a-bri, L'é-té com-me l'hi-ver.

OÙ T'EN VAS-TU?

111 *Animé* *Noël auxois*

1. Où t'en vas-tu donc si vi-te, Mon pe-tit Pier-
2. *Un en-fant plein de lu-miè-re Est né cet-te*

-rot? Cou-re coure aus-si Jean-net-te, Lais-se tes a-
nuit, Sur un peu de pail-le fraî-che Dans un vieil a-

-gneaux, Cou-re Coure aussi Jean-net-te, Lais-se tes a-gneaux.
-bri, Sur un peu de pail-le fraî-che, Dans un vieil a-bri.

3

Jacquot apportait un lièvre
Qu'il avait nourri.
Toinot, une jeune chèvre,
Jeannot quelques fruits. } *bis*

4

Pierre un petit pot de crème
Qui n'était pas cré [1],
Guillaume en a fait de même,
Les autres à peu près. } *bis*

[1]... *pas cré:* pas tourné.

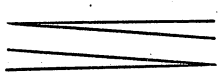
14

Les nuances. Le mouvement

L'*intensité* des sons est représentée par des NUANCES qui vont de la plus faible, *Pianissimo*, à la plus forte, *Fortissimo*. Entre ces deux extrêmes, on trouve des nuances intermédiaires indiquées, elles aussi, par des *termes italiens* ou des *abréviations:*

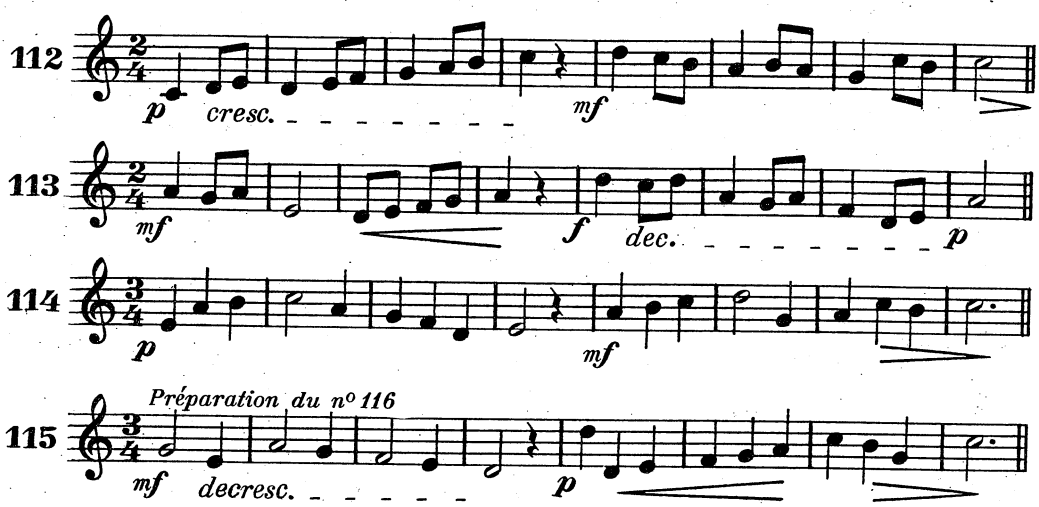
ff	=	*fortissimo*	=	très fort;
f	=	*forte*	=	fort;
mf	=	*mezzo forte*	=	mi-fort;
p	=	*piano*	=	doux, faible;
pp	=	*pianissimo*	=	très faible.

D'autres termes, parfois remplacés par des signes, indiquent l'AUGMENTATION ou la DIMINUTION de l'intensité; ce sont:

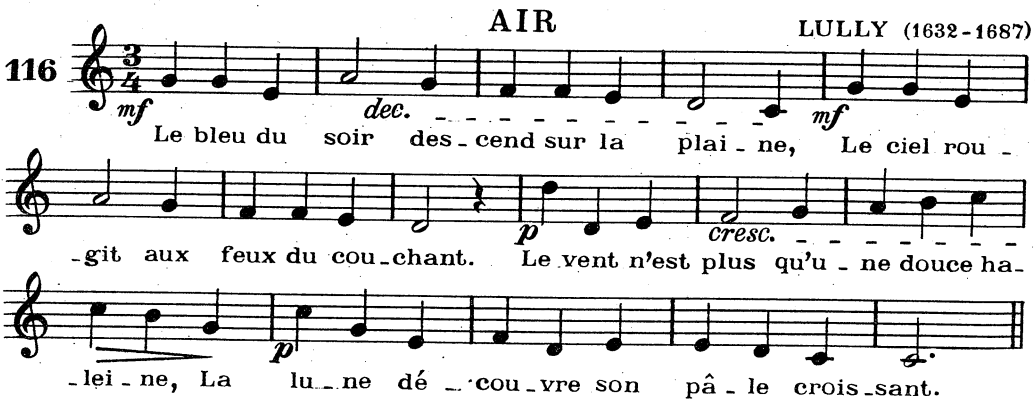


= *crescendo,* ou *cresc.* = *en augmentant*

= *diminuendo,* ou *dim.*
decrescendo, ou *decresc.* = *en diminuant*



AIR — LULLY (1632-1687)

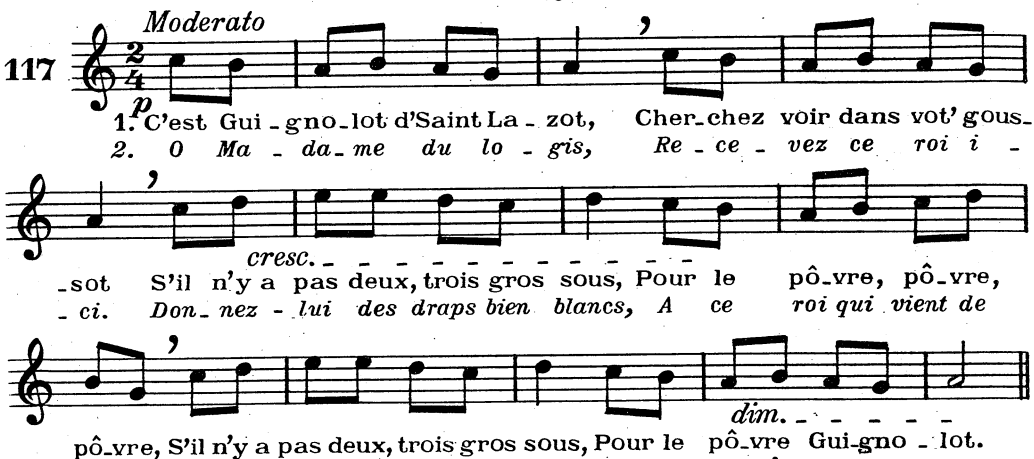


Les termes de MOUVEMENT indiquent la vitesse, ou les changements de rapidité dans la cadence. Voici les plus usités:

mod^to	=	*moderato*	=	modéré;	
all^o	=	*allegro*	=	gai, assez vif;	
largo	=	très lent;	*andante*	=	lent;
andantino	=	modéré;	*vivace*	=	vif, rapide.

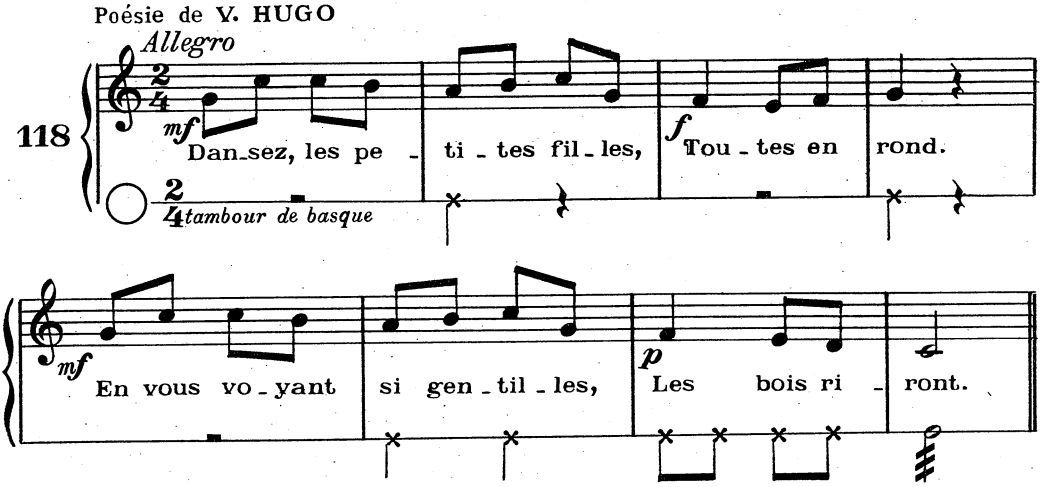
CHANT DE QUÊTE

Franche-Comté



DANSEZ, LES PETITES FILLES

Poésie de V. HUGO

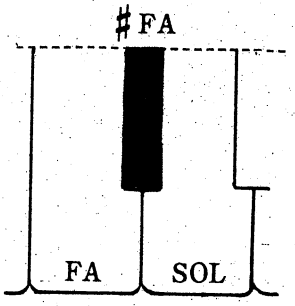


2. Dansez, les petites belles,
Toutes en rond.
Les oiseaux avec leurs ailes
Applaudiront.

3. Dansez, les petites fées,
Toutes en rond.
Dansez, de bleuets coiffées,
L'aurore au front.

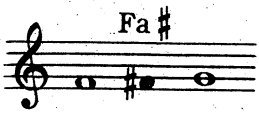
15

Le dièse. Le bécarre

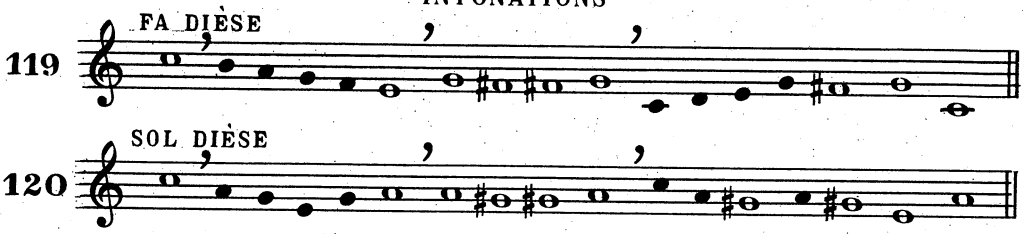


Nous savons que les *touches noires* produisent des *sons intermédiaires*. Ainsi, entre le *Fa* et le *Sol*, la touche noire donne le FA DIÈSE qui divise le ton en *deux ½ tons*.

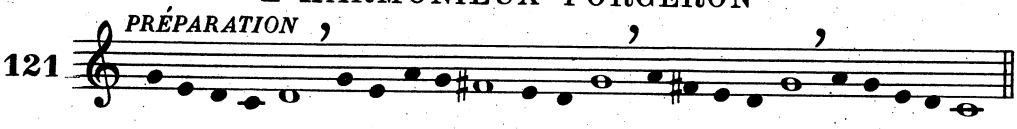
Le DIÈSE – qui a la forme d'une petite échelle – *élève d'un ½ ton* la note *devant* laquelle il est placé. Il permet de bâtir une gamme nouvelle à partir de Sol.

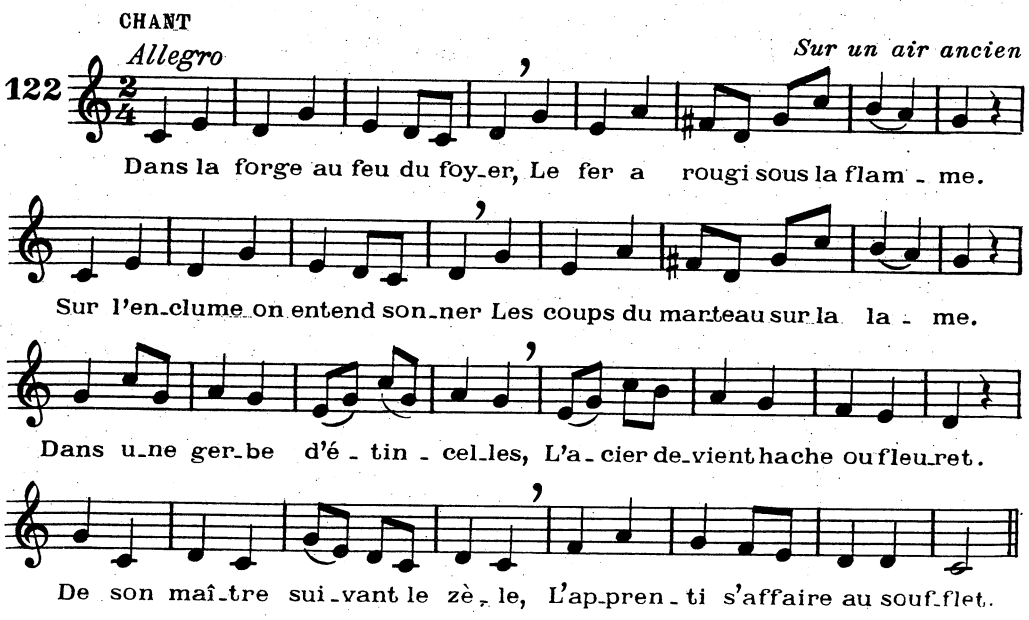


INTONATIONS

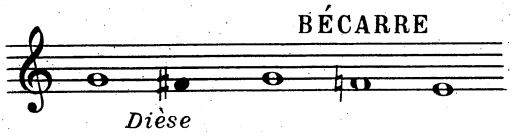


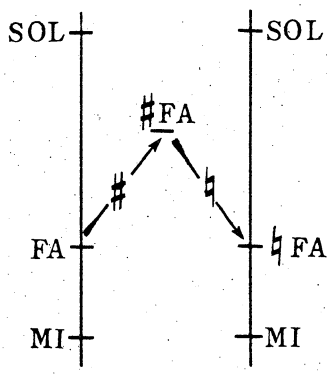
L'HARMONIEUX FORGERON





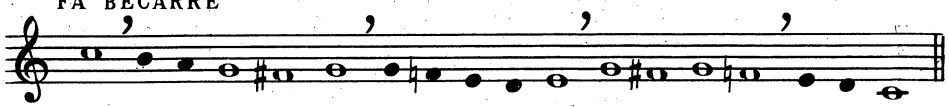
Pour supprimer l'effet du *dièse*, on place un BÉCARRE *devant* la note que l'on veut rétablir à sa hauteur naturelle.



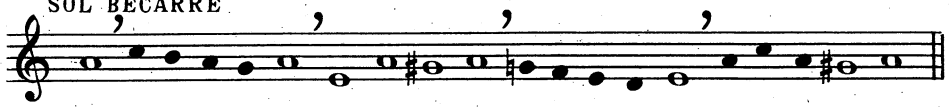


INTONATIONS

123 FA BÉCARRE

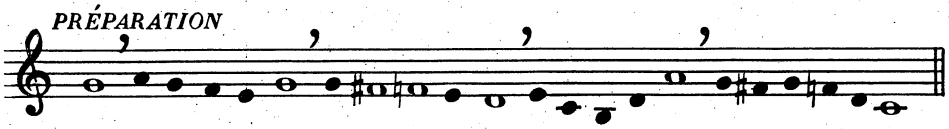


124 SOL BÉCARRE

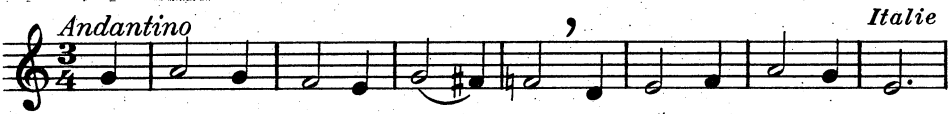


LE CARNAVAL DE VENISE

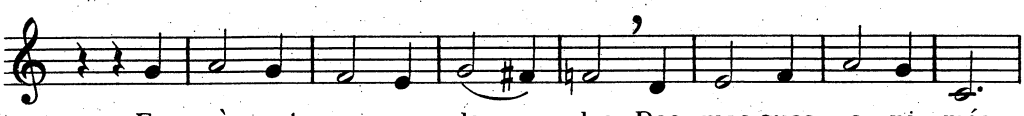
125 *PRÉPARATION*



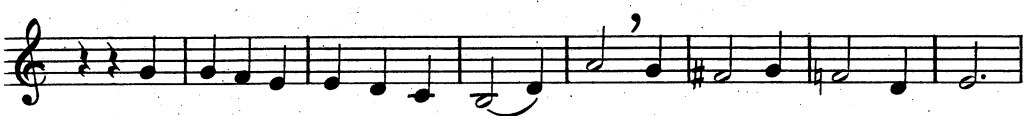
126 CHANT *Andantino* *Italie*



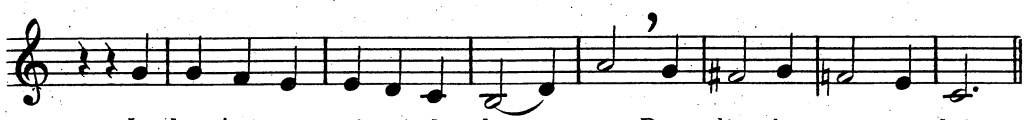
Au chant des bar-ca-rol - les, Les joy-eux ba-te-liers



Em-mè-nent en gon-do - les Des mas-ques a-ni-més.



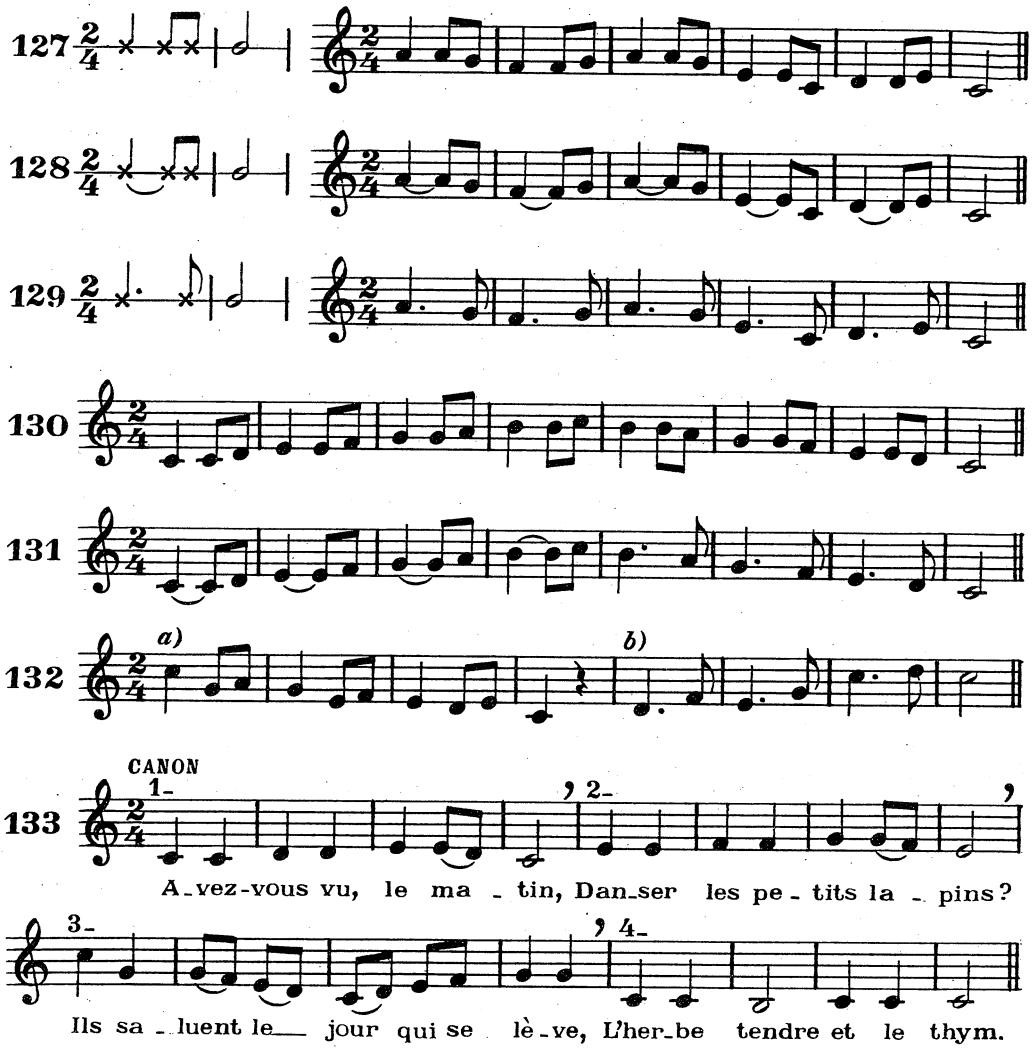
Ve-ni-se, ce soir, est en lies - se, Le Car-na-val est roi.



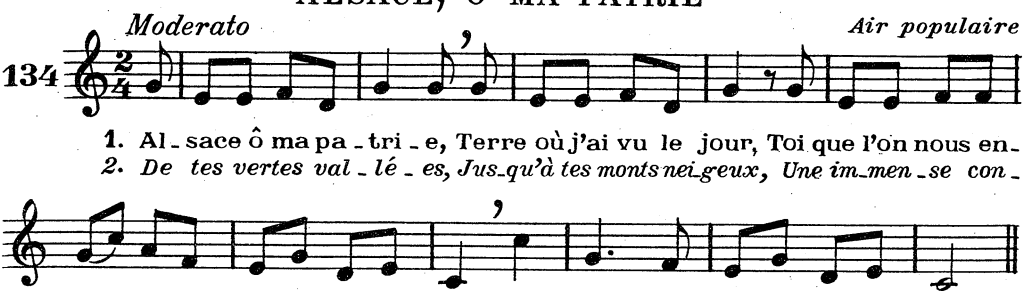
Ar-lequins, marquis et du-ches - ses, Dans l'ombre se cou-doient.

16

Sur des rythmes



ALSACE, Ô MA PATRIE

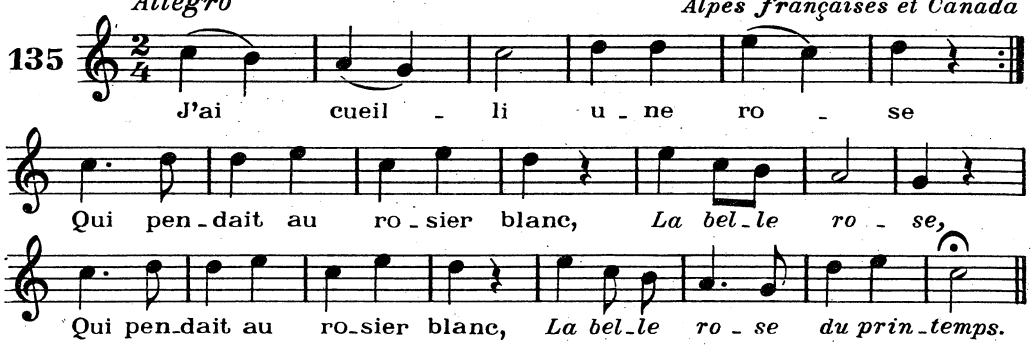


Le point d'orgue

Le POINT D'ORGUE – point surmonté d'un demi cercle – prolonge la note au-dessus de laquelle il est placé. En principe, la durée de la note est *doublée*.

J'AI CUEILLI LA ROSE

Allegro — *Alpes françaises et Canada*

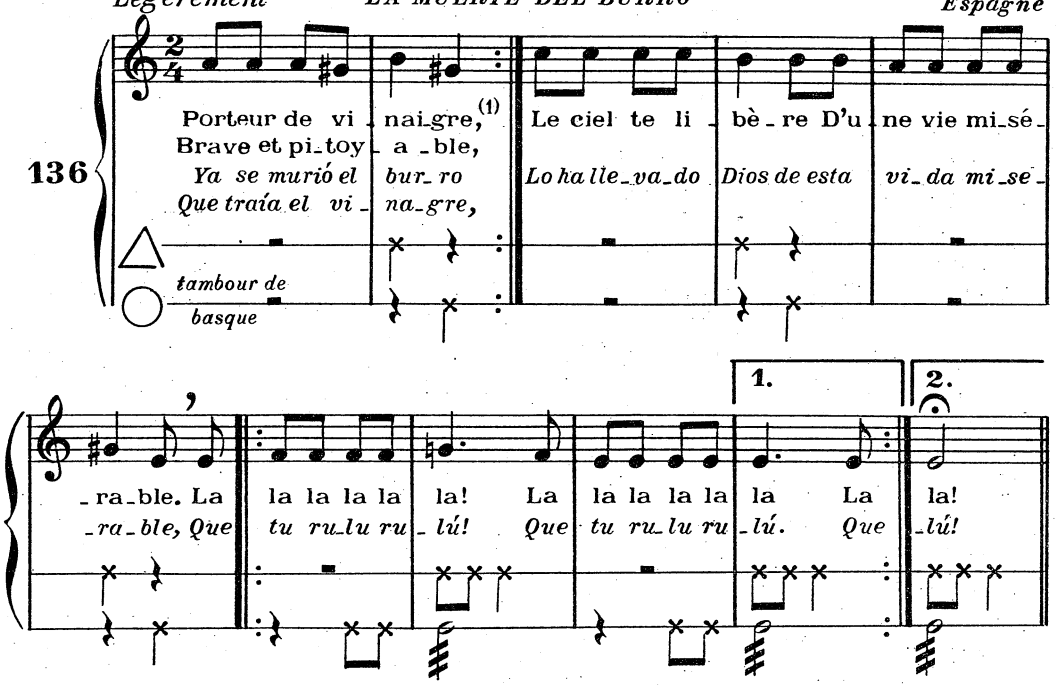


2. Je l'ai portée à mon père, *(bis)*
Sur la route de Saint-Jean,
La belle rose,
Sur la route de Saint-Jean,
La belle rose du printemps.

3. Je n'ai vu sur la route, *(bis)*
Qu'un gai rossignol chantant,
La belle rose,
Qu'un gai rossignol chantant,
La belle rose du printemps.

LA MORT DE L'ÂNE

Légèrement — *LA MUERTE DEL BURRO* — *Espagne*



2
Ardent à l'ouvrage, sous son noir pelage,
Il était la gloire de tout le voisinage.

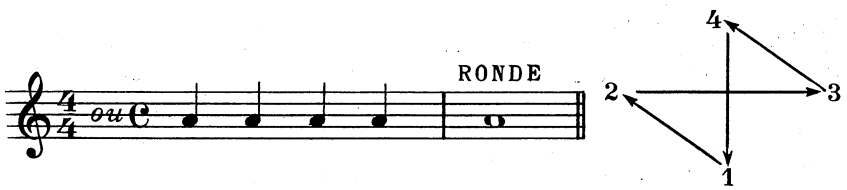
2
Él era valiente él era mohino,
Él era el orgullo de todos los vecinos.

(1) *mélangé à l'eau, le vinaigre servait autrefois de boisson.*

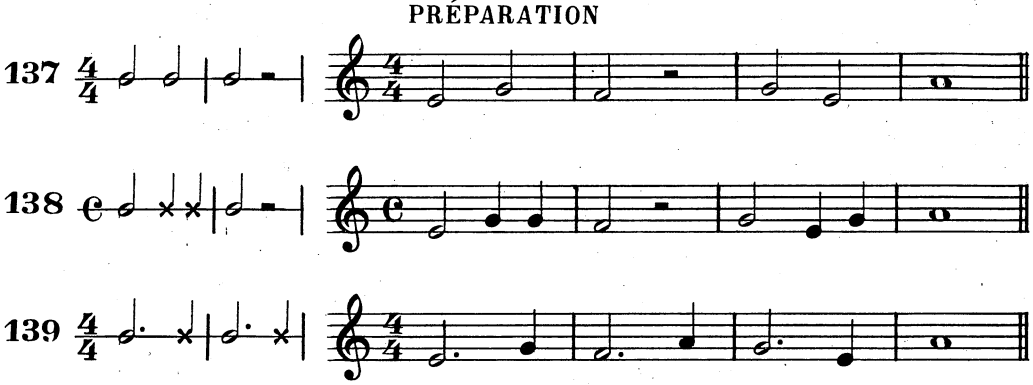
17

La mesure à $\frac{4}{4}$

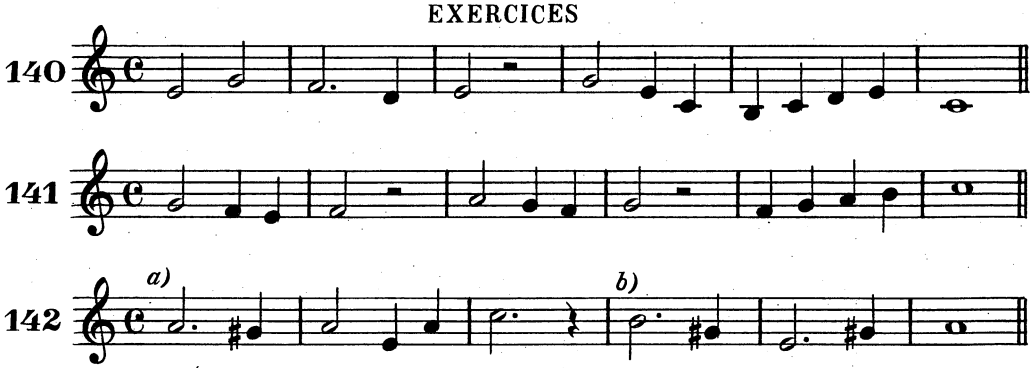
La MESURE à 4 TEMPS s'indique par le chiffrage $\frac{4}{4}$ ou par la lettre C. La *noire* est l'*unité de temps*. L'*unité de mesure*, qui vaut à elle seule 4 noires, est la RONDE:

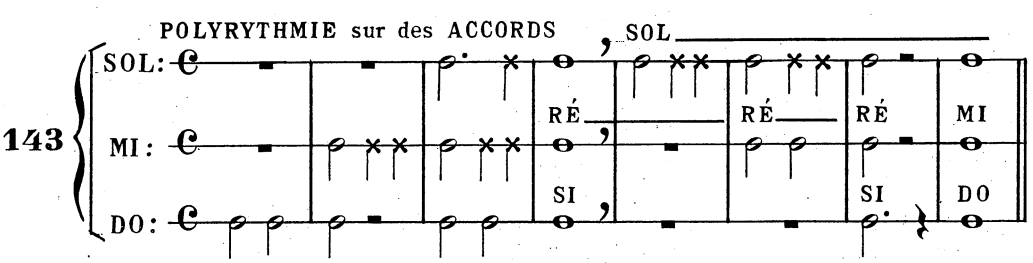


PRÉPARATION



EXERCICES





L'exercice peut également s'exécuter avec de la PERCUSSION *ou les* MAINS.

Willem-Cornelius DUYSTER : *Le Maître de Musique.*

cliché Giraudon

LE PETIT CHEVAL

Sur un poème de Paul FORT — Musique de Georges BRASSENS

144 (1)

Le p'tit ch'val dans le mau - vais temps Qu'il a -
Il n'y a - vait ja - mais d'beau temps Dans ce

- vait donc du cou - ra - ge! C'é - tait un pe-tit che - val
pau - vre pa - y - sa - ge! Il n'y a - vait ja - mais d'prin -

blanc Tous der - riè-re, tous der-riè - re, C'é - tait un pe-tit
- temps Ni der - riè-re, ni der-riè - re, Il n'y a - vait ja -

che - val blanc Tous der-rière et lui de - vant!
- mais d'prin - temps Ni der-riè - re ni de - vant!

Publié avec l'aimable autorisation de la Société Nouvelle des Editions Musicales TUTTI, 15, rue Saussier-Leroy, Paris 17e, où se trouve la partition complète chant et piano, R.V. 1226.
Tous droits réservés pour tous pays.

(1) *Peut se battre à* $\frac{4}{4}$.

LA TROMPETTE A RÉSONNÉ

GABRIEL BLOWS THE TRUMPET HORN

Negro spiritual

Animé

145

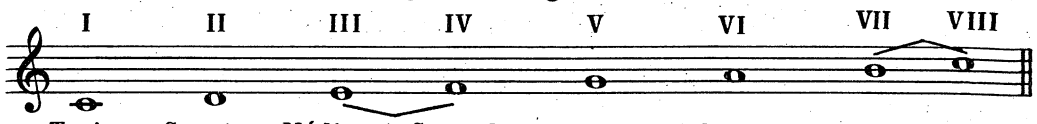
La trom pette a ré-son - né, Al-le - lu - ia! Ga-bri - el en a son -
Ga-briel blows the trum-pet horn, Hal-le - lu - ja! Trumpet sounds the world a -

- né, Al - le - lu - ia! Le Jour - dain roule à pleins bords, Al-le -
- round, Hal - le - lu - ja! Jor-dan's stream is deep and wide, Hal-le -

- lu - ia! Le Sei-gneur est sur le bord, Al - le - lu - ia!
- lu - ja! My Lord stands on the other side, Hal - le - lu - ja!

18
La qualification des degrés

Chacun des degrés de la gamme reçoit un nom:



Tonique Sus-ton. Médiante Sous-dom. Dominante Sus-dom. Sensible Tonique

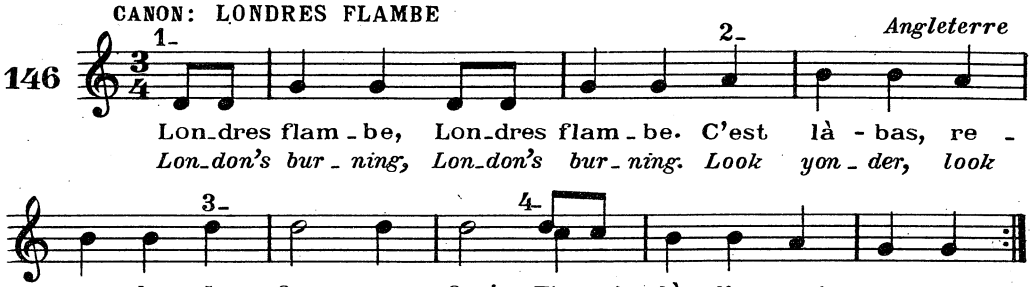
Le 1er degré, comme le 8ème, se nomme *tonique:* il donne son nom à la gamme, ou au *ton (ton* de *Do).* Le Ve *(Sol): dominante;* dans un morceau de musique, cette note revient souvent. Le IVe *(Fa): sous-dominante.*

Le VIIe degré *(Si): Sensible;* la sensible est *attirée* par la tonique.

Le IIIe degré *(Mi): médiante;* c'est la note du *milieu* de l'*accord parfait.* Le IIe *(Ré): sus-tonique.* Le VIe *(La): sus-dominante.*

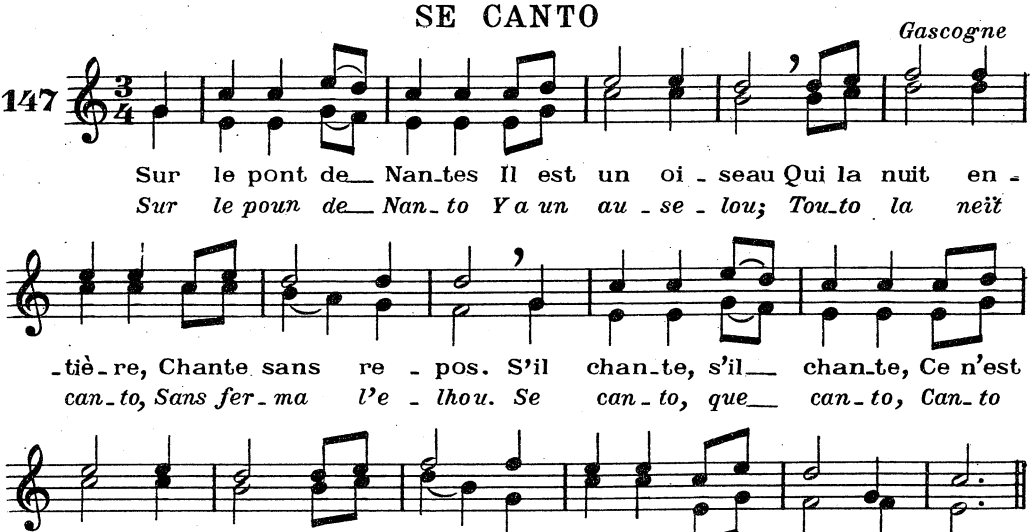
CANON: LONDRES FLAMBE

146



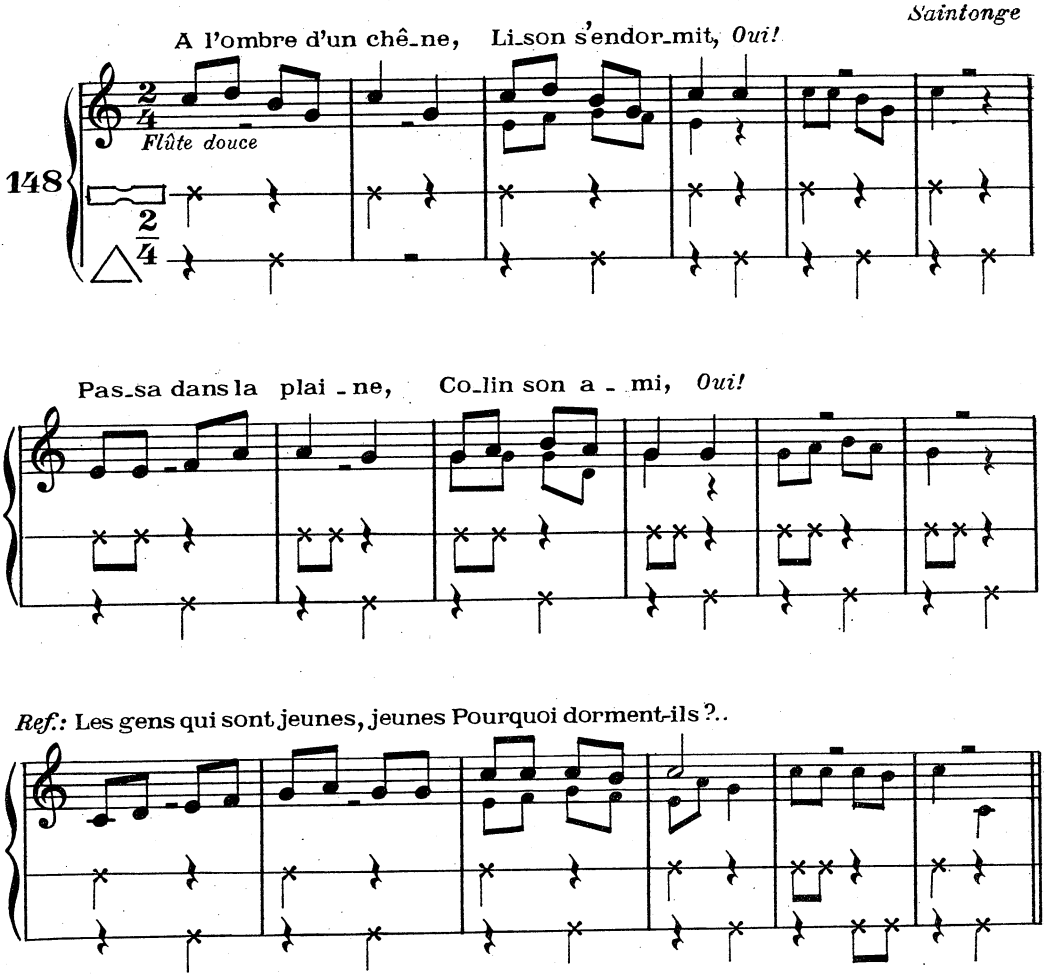
SE CANTO

147



A L'OMBRE D'UN CHÊNE

Saintonge



2. - Cueillit une rose,
Dans la main lui mit, *Oui!*
- Lison se réveille,
A la fleur sourit, *Oui!*
(au ref.)

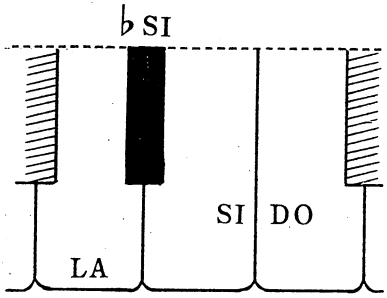
3. - Ah! Dis-moi, voisine,
Qui m'a mis ceci, *Oui!*
- C'est, dit la voisine
Colin ton ami, *Oui!*
(au ref.)

4. - Ah! Dis-moi, voisine,
Quel habit a-t-il ? *Oui!*
- Son habit de fête,
Ses souliers vernis, *Oui!*
(au ref.)

5. - Ah! Dis-moi, voisine,
Quell' route a-t-il pris ? *Oui!*
- Il a pris la route
Qui mène à Paris, *Oui!*
(au ref.)

6 - Grand merci, ma chère,
Je vais avec lui, *Oui!*
Trouver Monsieur le maire,
Pour qu'il nous marie, *Oui!*
(au ref.)

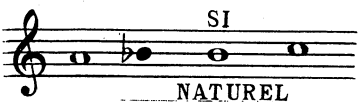
19
Le bémol



Entre le *La* et le *Si*, la touche noire donne la note SI BÉMOL qui divise le ton en *deux demi-tons*.

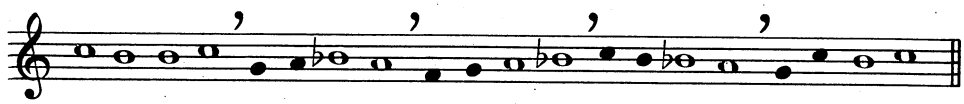
Le BÉMOL *abaisse d'un ½ ton* la note *devant* laquelle il est placé.

Comme le *dièse*, le *bémol* est *l'altération* d'une note naturelle. Il permet aussi de bâtir une gamme nouvelle à partir de Fa.

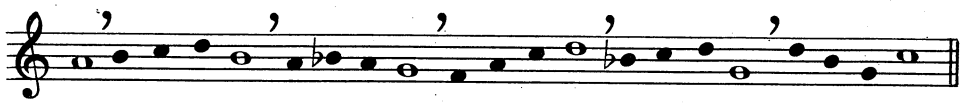


INTONATIONS

149

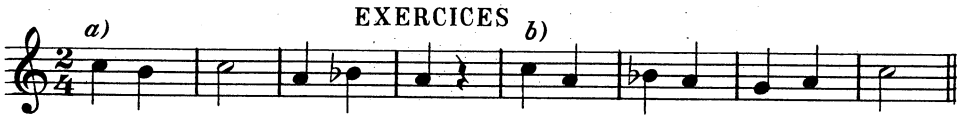


150

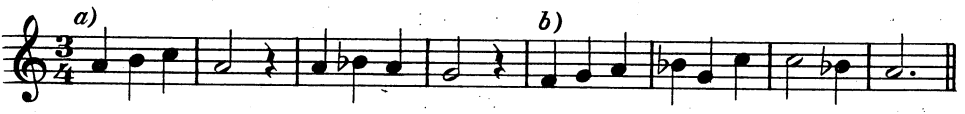


EXERCICES

151

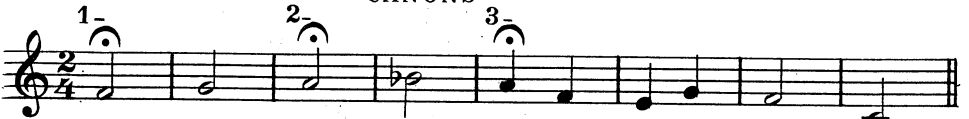


152

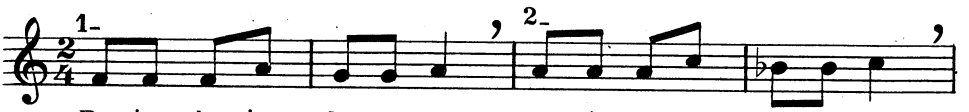


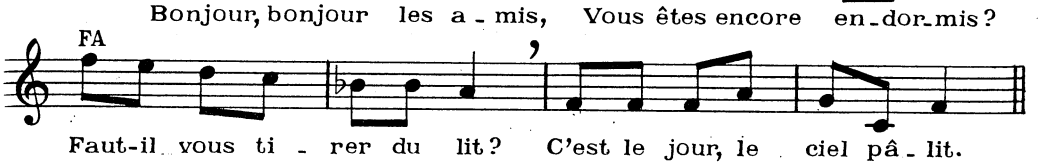
CANONS (1)

153



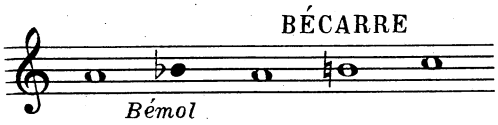
154

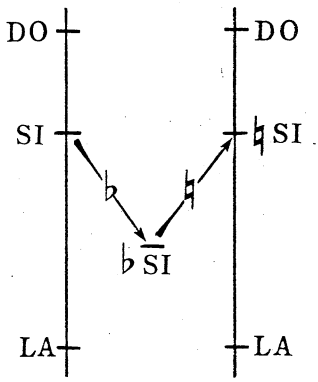




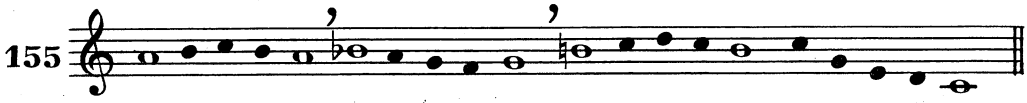
(1) *Les* 𝄐 *indiquent les endroits où le canon peut se terminer.*

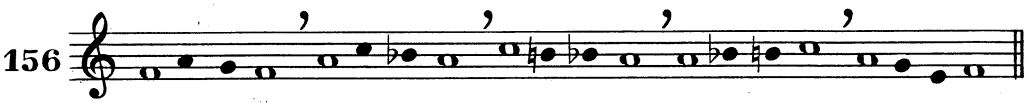
Pour supprimer l'effet du *bémol*, on place un BÉCARRE *devant* la note que l'on veut rétablir à sa hauteur naturelle.





INTONATIONS

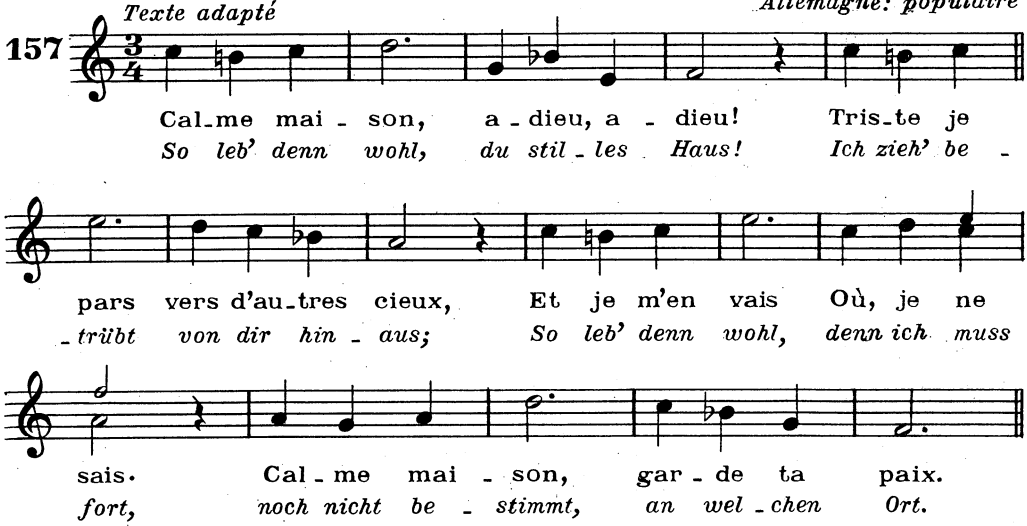




ADIEU

ABSCHIED

Texte adapté — *Allemagne: populaire*



2

Portez-vous bien, vous, mes amis.
Je vais courir d'autres pays.
Si j'y trouvais plaisirs plus doux,
Je penserais encor à vous.

2

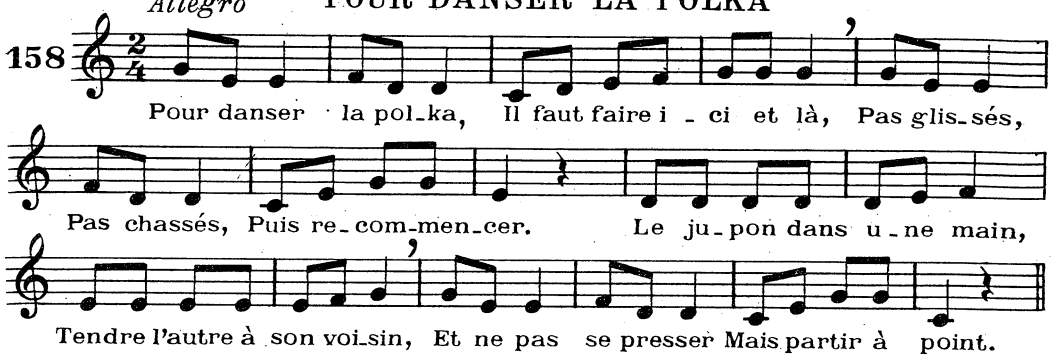
So leb' denn wohl, ihr Freunde ihr,
Ich ziehe traurig fort von hier.
Und find' ich einst ein grössres Glück,
So denk' ich gern an euch zurück.

20
Sur des rythmes de danses

POUR DANSER LA POLKA

Allegro

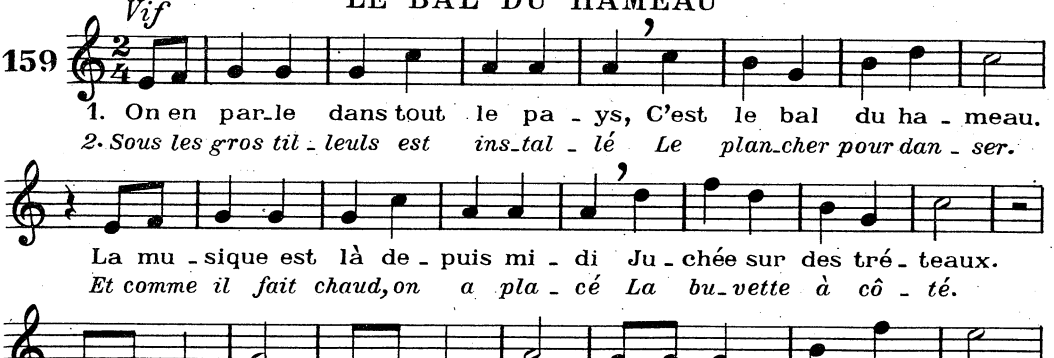
158



LE BAL DU HAMEAU

Vif

159

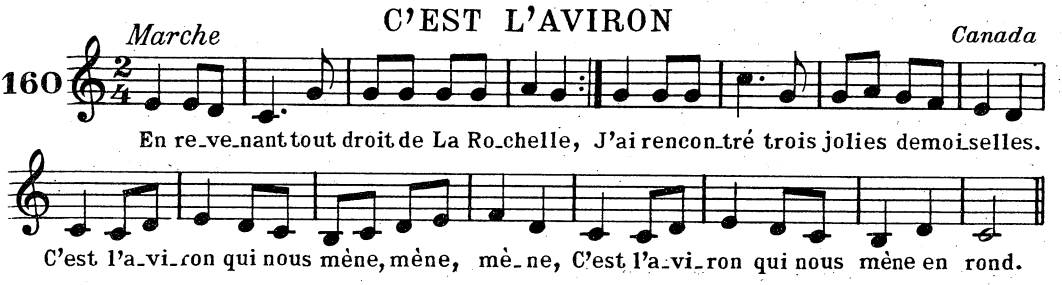


C'EST L'AVIRON

Marche

Canada

160



2. J'ai rencontré trois jolies demoiselles *(bis)*
J'ai point choisi, mais j'ai pris la plus belle.

3. J'l'ai fait monter derrièr' moi sur ma selle.

4. J'ai fait cent lieues sans parler avec elle.

5. Au bout d'cent lieues, ell' me d'mandit à bouère.

6. Je l'ai menée auprès d'une fontaine.

7. Quand ell' fut là, ell' ne voulut point bouère.

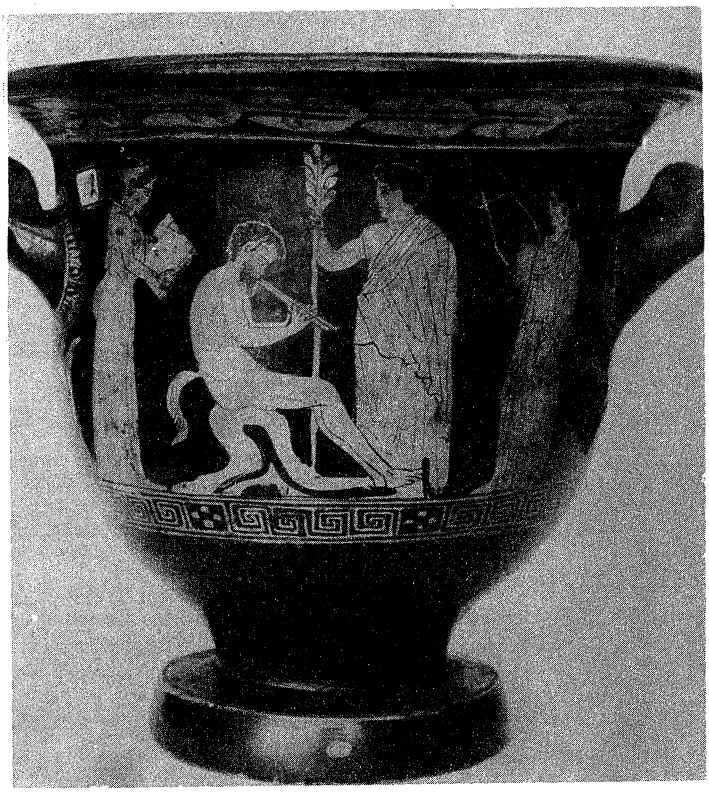
8. Je l'ai ram'née au logis de son père.

3. — La lyre (Grèce)

Musicien jouant de la lyre ancienne à cinq cordes, qui donne les cinq sons de la gamme dite primitive. La lyre ancienne est devenue la harpe.

(Terre cuite de Tanagra).

Archives photographiques, Paris.



4. — La flûte double (Grèce)

La mythologie grecque raconte que Marsyas, joueur d'aulos (flûte double), osa défier Apollon, joueur de lyre, dans un tournoi musical arbitré par les Muses. Apollon, vainqueur, fit écorcher vif Marsyas.

(Cratère du v^e^ siècle avant J.-C., Louvre).

Archives photographiques, Paris.

5. — BANJO (JAPON)

Joueuses de *shamisen,* sorte de banjo à long manche et à trois cordes ; on remarquera les trois chevilles qui servent à tendre les cordes. Le *shamisen* est plus ou moins gros ; le plus petit donne des notes plus aiguës que l'autre.

Photo Bibl. nat.

6. — OLIFANT DU XI[e] SIÈCLE

A l'âge de la pierre, les bois du renne, les cornes du buffle, les défenses de l'éléphant servent à confectionner des instruments à vent, notamment des trompes.

Au Moyen Age, l'*olifant,* souvent en corne ou en ivoire, parfois en métal précieux, argent ou or, permet au chevalier de rassembler ses hommes d'armes.

Dans la *Chanson de Roland* (début du XII[e] siècle), il est dit qu'Olivier conseille à son compagnon Roland, qui commande l'arrière-garde : « Sonnez votre olifant. Charles l'entendra, qui passe les ports... » — « A Dieu ne plaise, répond le neveu de Charlemagne, qu'il soit dit par homme vivant que pour des païens j'aie sonné du cor ! »

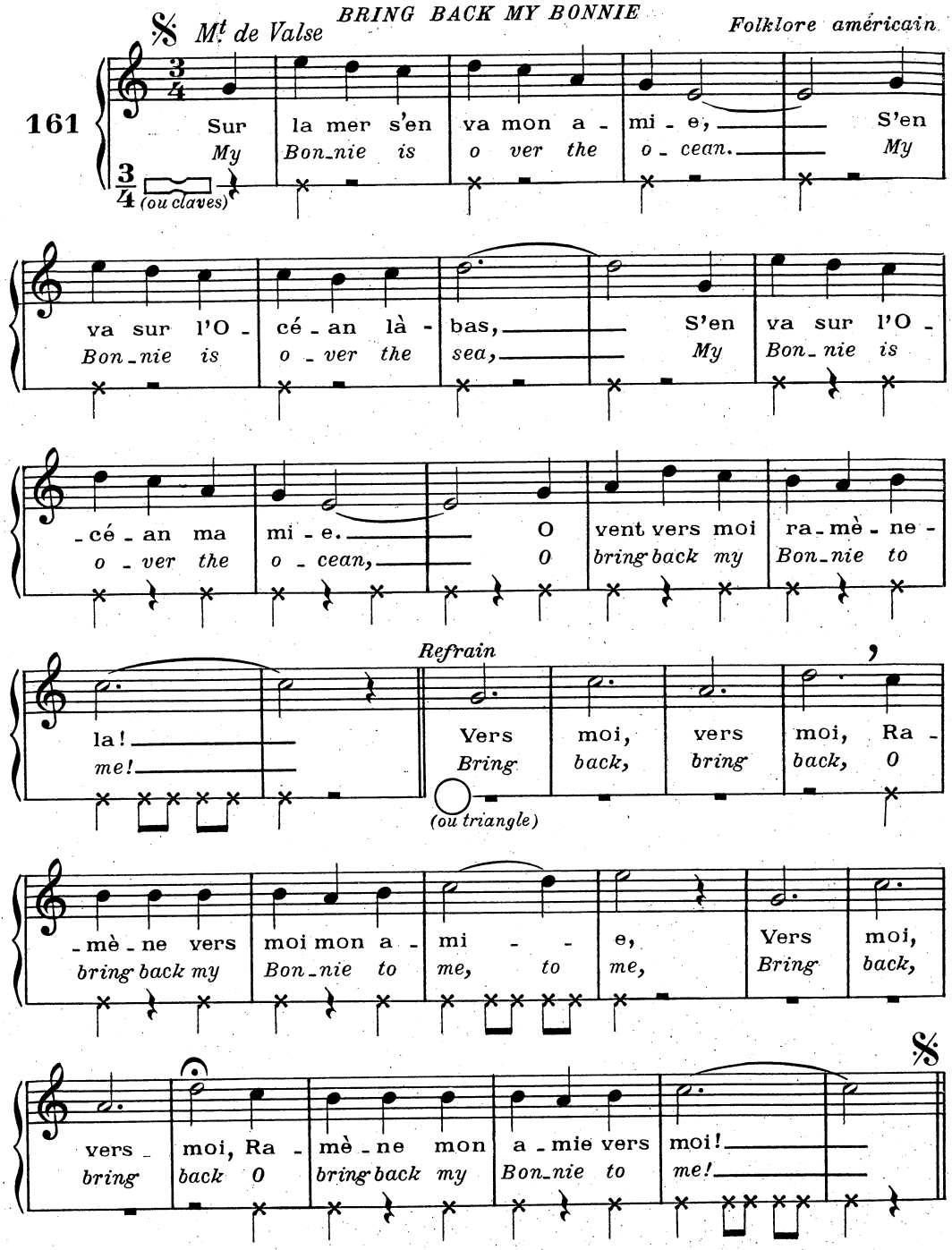
L'olifant est devenu le cor actuel.

Photo Bibl. nat.

RAMÈNE-MOI MON AMIE

BRING BACK MY BONNIE

Folklore américain



2. Sur la mer s'est levée la brise,
Sur l'océan elle a soufflé.
Vers moi reviendra ma promise,
Le vent va me la ramener.
(au ref.)

2. *The winds have blown over the ocean,*
The winds have blown over the sea,
The winds have blown over the ocean
And brought back my Bonnie to me.
(au ref.)

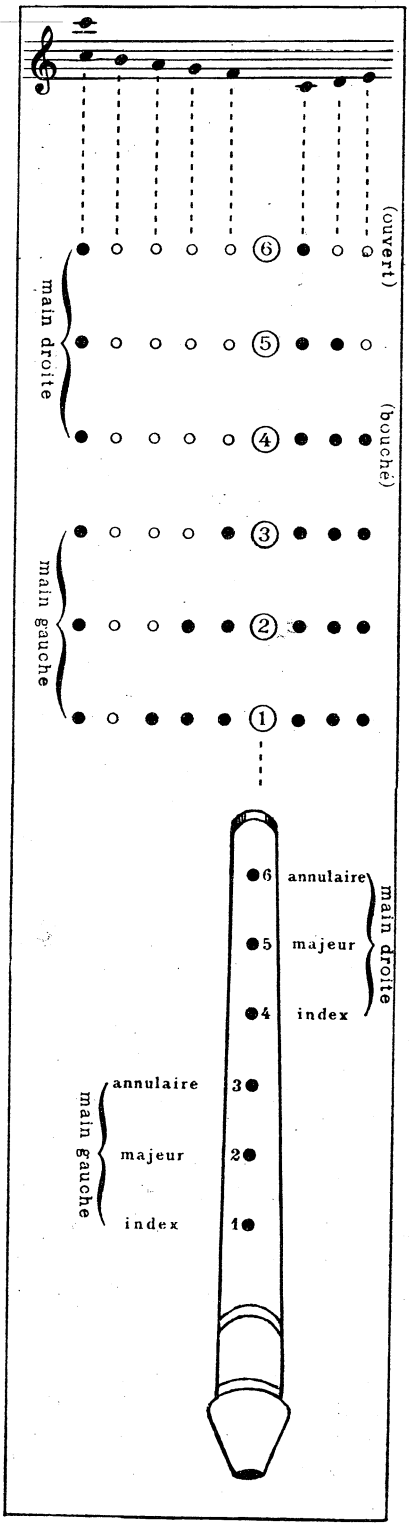
21 La Flûte douce

TABLATURE

de la

FLÛTE

à SIX TROUS



POSITION

des

DOIGTS

(Tous droits réservés pour cette présentation de la Tablature)

Flûte douce

Les conseils succincts et les exercices qui suivent doivent aider le débutant dans la pratique de l'instrument. Les exercices ne proposent que des éléments de travail simples et des doigtés faciles. Si l'élève prend goût à cette étude, il peut la poursuivre par la suite, et se perfectionner en utilisant un instrument plus complexe et une méthode plus poussée.

L'INSTRUMENT

L'*embouchure* de la flûte douce est constituée par un *bec* — visible par la *fenêtre* —, sorte de sifflet à biseau qui brise et fait vibrer l'air soufflé. Le *corps* est un tube percé de *trous latéraux* que les doigts viennent boucher pour donner les notes.

CONSEILS

La position de l'instrumentiste doit être naturelle et décontractée. La *tête* est droite mais sans raideur, les *coudes* assez près du corps. La flûte, tenue obliquement, fait avec la verticale du corps un angle variant de 40 à 50°.

Il est préférable d'avoir le *Livre* — ou la *partition* — dressé devant soi sur un pupitre, comme le font les instrumentistes dans l'orchestre, plutôt que posé sur un bureau.

Les *lèvres,* pas plus que les *dents,* ne participent pas à l'émission des sons. Les premières tiennent le bec en avant des dents et légèrement serré ; elles s'entrouvent pour la respiration.

L'attaque des sons s'effectue grâce au *coup de langue.* Elle est celle de la syllabe *du* quand on la veut plutôt douce, et de *tu* quand on la veut plus brève et plus accentuée.

Les *trous* sont bouchés complètement, mais sans appuyer, par la dernière phalange de chaque *doigt* posée bien à plat, et non par son extrémité.

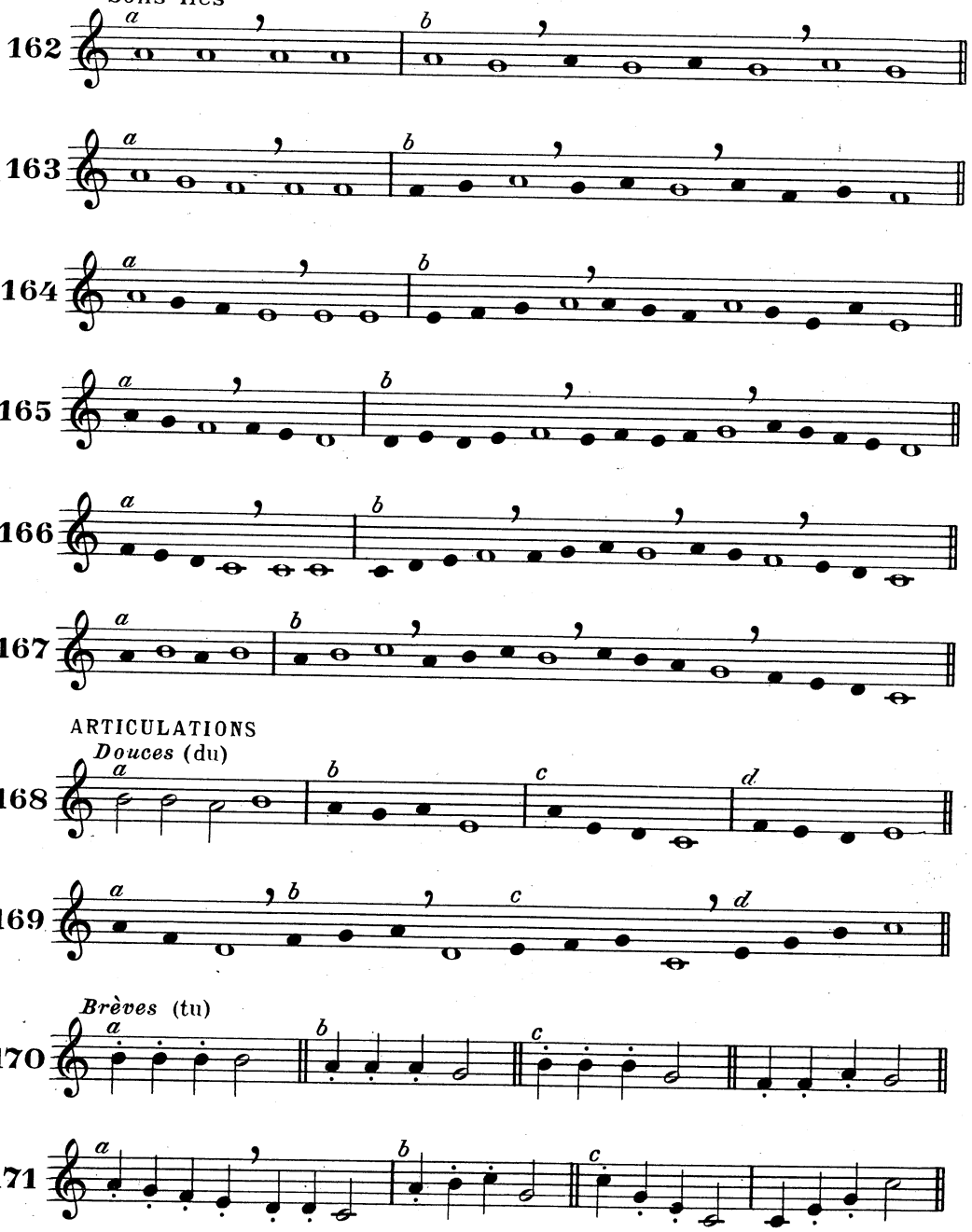
Avant de jouer, il est nécessaire de réchauffer légèrement le bec dans la main. Si la flûte siffle pendant l'exécution, il faut boucher la fenêtre d'un doigt et souffler fort pour chasser l'eau de condensation. Après avoir joué, on essuie l'intérieur avec un petit chiffon enroulé autour d'une aiguille à tricoter. Enfin, la flûte est fragile : il ne faut pas l'exposer à la chaleur ni au soleil.

FLÛTE DOUCE

La PROGRESSION *des difficultés réalisée dans le* NOUVEAU LIVRE *pour le solfège et le chant convient à l'étude et à la pratique de la* FLÛTE DOUCE. *La plupart des exercices peuvent être joués sur l'instrument. On trouvera ici quelques textes complémentaires de* PRÉPARATION.

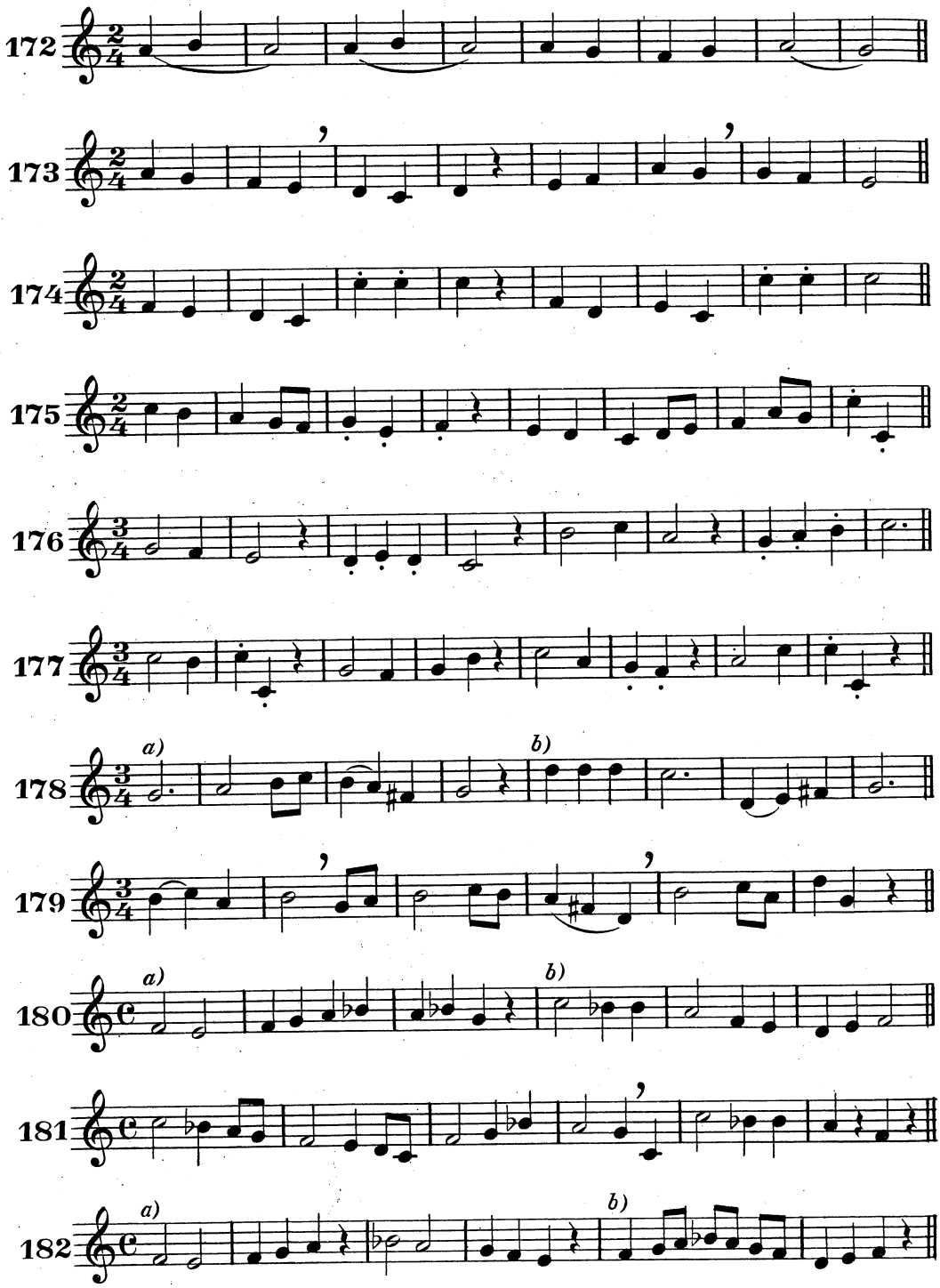
PRÉPARATION

Sons liés



FLÛTE DOUCE

EXERCICES



La percussion

Il est intéressant parfois d'accompagner les exercices de solfège ou mieux encore les chants de rythmes frappés *sur les* instruments à percussion *les plus faciles à manier :* claves, woodblock, tambourin, triangle *ou* cymbales. *A ces instruments rythmiques, on peut associer le* xylophone, *le* métallophone *ou le* carillon, *auxquels sont confiés la mélodie du chant ou un contre-chant élémentaire.*

CONSEILS

XYLOPHONE. - MÉTALLOPHONE. — Les lames les plus longues, qui donnent les sons les plus graves, doivent se trouver à la gauche de l'exécutant assis. Les baguettes sont tenues avec le plus de souplesse possible. Les sons ne doivent pas être étouffés : pour obtenir de jolies résonances, il faut relever rapidement la baguette dès qu'elle a touché la lame de bois ou de métal. Les deux mains sont utilisées alternativement.

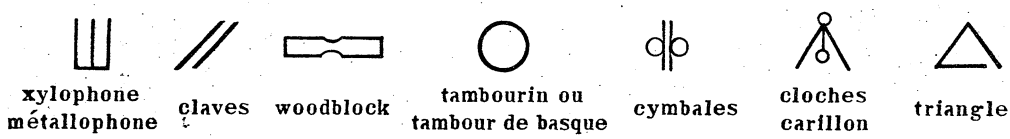
CLAVES. — Ce sont des tiges de bois sonore qu'on frappe l'une contre l'autre. A trop les serrer dans les mains, on enlève au bois de sa sonorité.

WOODBLOCK. — C'est une pièce de bois frappée par une baguette. On le tient horizontalement en son milieu, la baguette frappant de haut en bas en rebondissant.

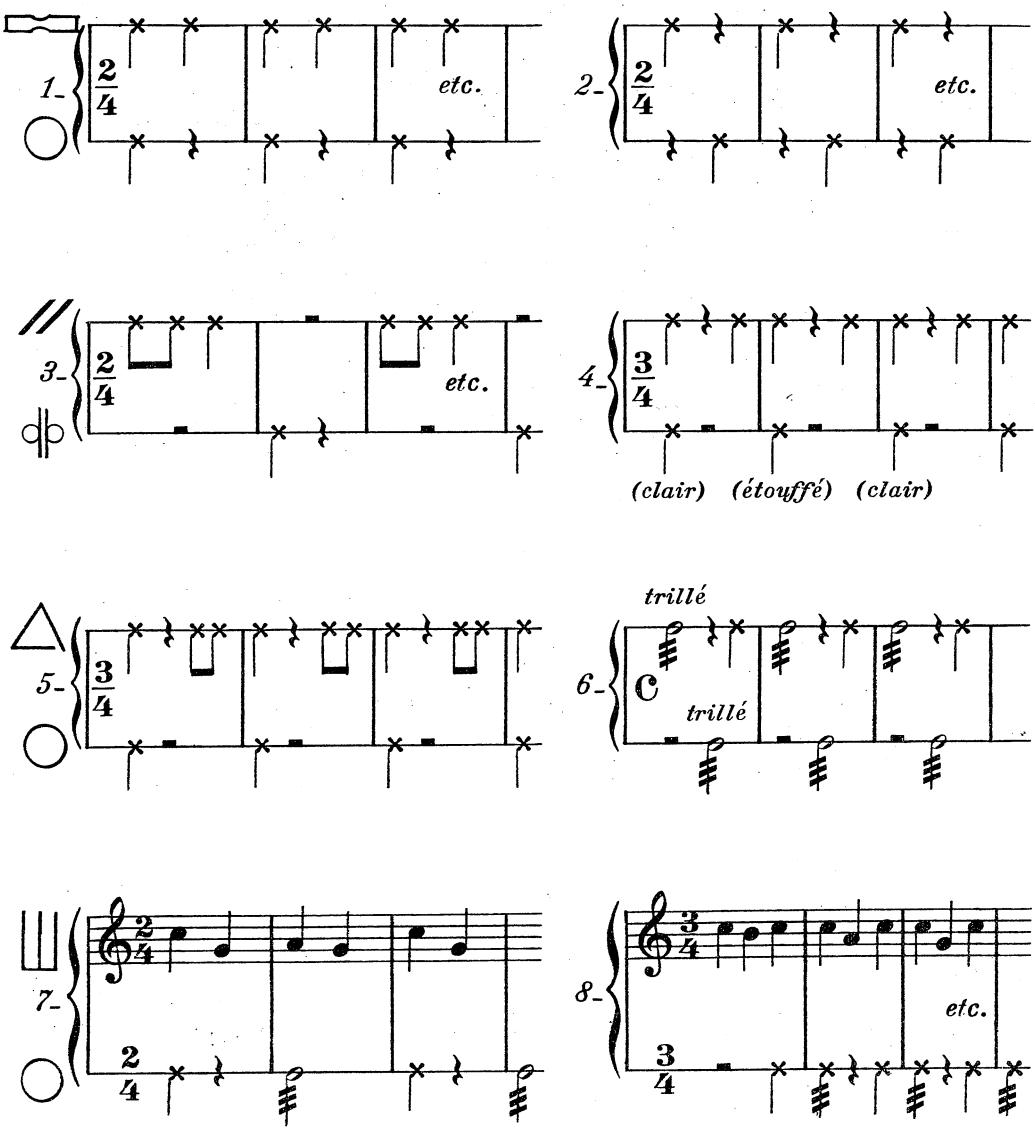
TAMBOURIN. - TAMBOUR DE BASQUE. — Le *tambourin* est formé d'une peau tendue sur un cadre circulaire en bois. Il est tenu dans la main gauche par son cadre, à la hauteur des épaules. La main droite vient frapper la membrane soit dans son milieu (sons un peu plus graves et plus mats), soit sur le bord (sons plus aigus et plus secs). Le cadre du *tambour de basque* est garni de disques métalliques ou cymbalettes. On frappe l'instrument soit avec la main à plat, soit avec le genou levé, ou on l'agite avec une légère et rapide rotation de la main.

CYMBALES. — Les deux plateaux de bronze sont tenus au centre, un dans chaque main, grâce à un anneau de cuir. On les frappe l'un contre l'autre, soit rapidement (sons prolongés et clairs), soit en les laissant à peine en contact (sons étouffés). On peut aussi marteler une seule cymbale avec une baguette à tête de feutre.

PERCUSSION



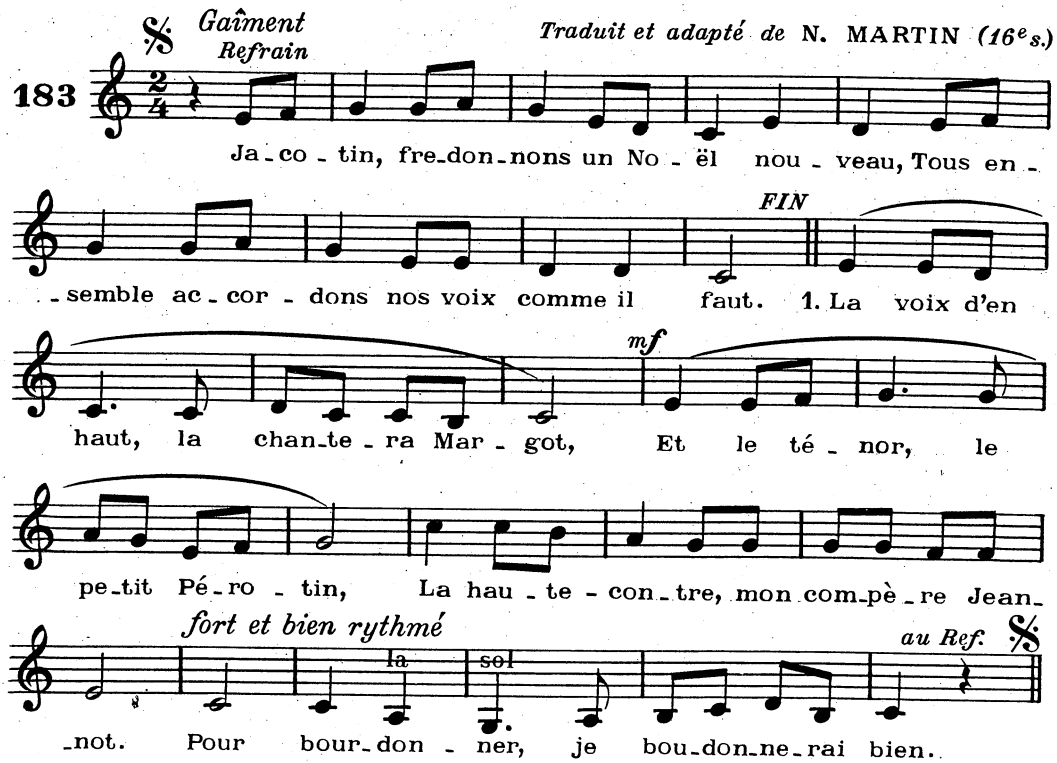
Ces **EXERCICES PRÉPARATOIRES** *peuvent être exécutés, soit avec les* **INSTRUMENTS** à **PERCUSSION** *seuls - représentés ci-dessus -, soit avec les* **BATTEMENTS** de **MAINS** *seuls, soit avec les mains et la percussion associées.*



CHANTS ET CHŒURS

JACOTIN

183



1. La voix d'en haut, la chantera Margot,
Et le ténor, le petit Pérotin,
La haute-contre, mon compère Jeannot.
Pour bourdonner, je bourdonnerai bien. *(au ref.)*

2. Du ciel, un ange ici-bas fit un saut;
Et l'on chanta, français grec ou latin:
"Paix sur le monde, gloire au Maître d'en haut,
Pour la venue de l'aimable poupin. Jacotin... *(au ref.)*

3. Qu'avons-nous fait, en écoutant ces mots?
En long cortège, on se mit en chemin.
Marchaient par couples des boîteux, des manchots,
Durant la nuit, autant que le matin. Jacotin... *(au ref.)*

4. Mon compagnon lui offrit un agneau,
Puis tout joyeux, il vint dire à Colin:
"Prends des baguettes, là-bas sur cet ormeau,
Fais-nous danser au son du tambourin!" Jacotin... *(au ref.)*

Peut se chanter 1 ton ou 1 ton $^1/_2$ au-dessus.

L'EAU VIVE

Paroles et musique de
Guy BÉART

184 *Valse*

1. Ma pe - tite est com - me l'eau, Elle est com -
2. Lors - que chan - tent les pi - peaux, Lors - que dan -

- me l'eau vi - ve, El - le court comme un ruis - seau
- se l'eau vi - ve, El - le mè - ne mes trou - peaux

Que des en - fants pour sui - vent. Cou - rez, cou -
Au pa - ys des o - li - ves. Ve - nez, ve -

- rez vi - te si vous le pou - vez Ja -
nez, mes che - vreaux, mes a - gne - lets Dans

- mais, ja - mais, Vous ne la rat - tra - pe - rez.
le lau - rier, Le thym et le ser - po - let.

Publié avec l'aimable autorisation de la Société Nouvelle des Editions Musicales TUTTI, 15, rue Saussier-Leroy, PARIS, 17e, où se trouve la partition complète chant et piano © MCMLVIII. *Tous droits réservés pour tous pays.*

TOUT LÀ-HAUT!

185 *Andantino* *Suisse*

Tout là - haut sur ces ro - chet - tes, Où l'on en - ten - dait pleu - rer,

Tout là - haut j'ai vu Jean - net - te Que l'on en - ten - dait pleu - rer.

2. "-Pleures-tu ton père ou ta mère,
Ou quelqu'un de tes parents?
-Je ne pleure ni père ni mère,
Ni quelqu'un de mes parents.

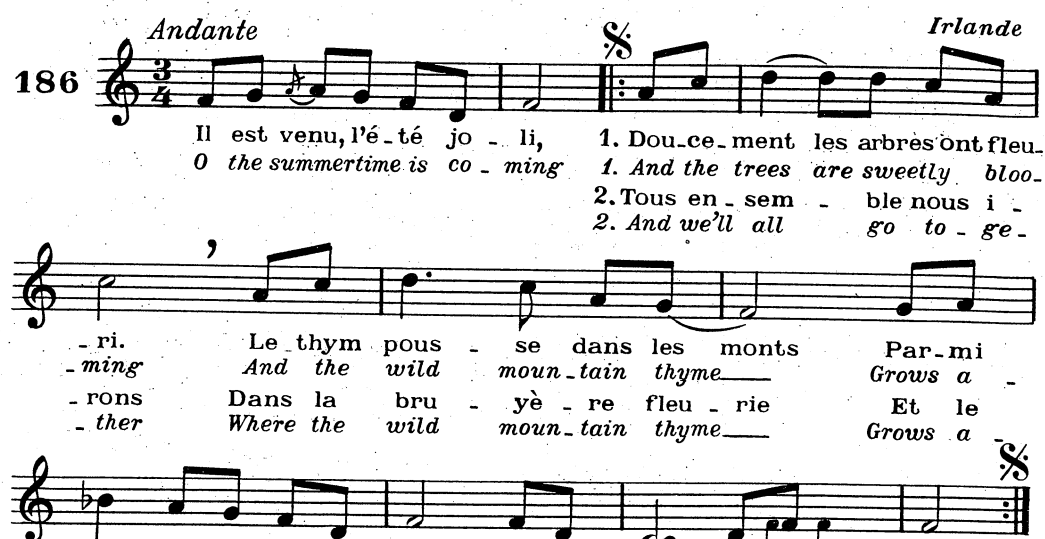
3. Mais je pleure mon ami Pierre,
Car on va le faire mourir!
Si vous faites mourir Pierre,
Faites-moi mourir aussi!"

Peut se chanter 1 ton ou 1 ton ½ au-dessus.

LE TEMPS DE L'ÉTÉ

THE SUMMER TIME

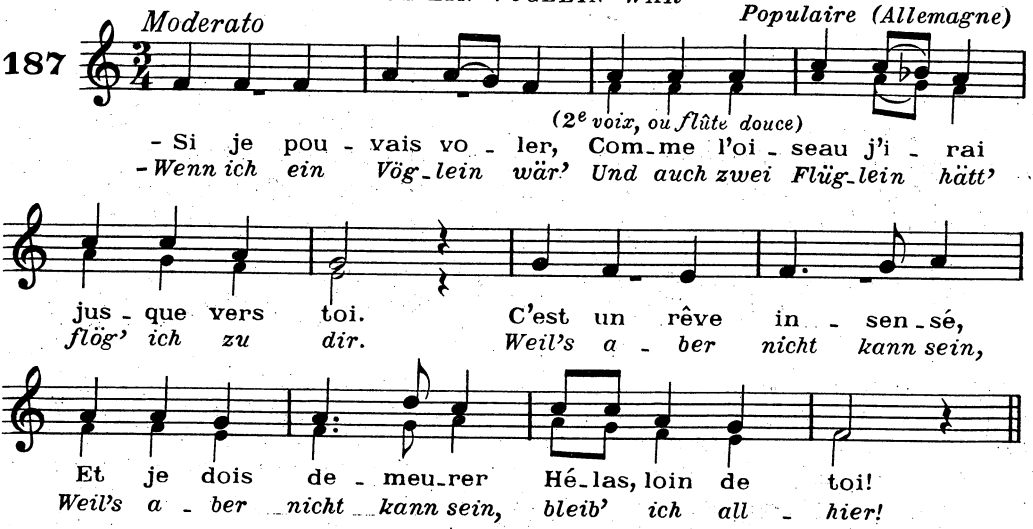
186 *Andante* — *Irlande*



SI JE POUVAIS VOLER

WENN ICH EIN VÖGLEIN WÄR'

187 *Moderato* — *Populaire (Allemagne)*



2. La nuit, seul, quand je dors,
Je te retrouve alors
Pour te parler.
Heureux dans mon sommeil,
Je suis triste au réveil,
Car tu m'as quitté!

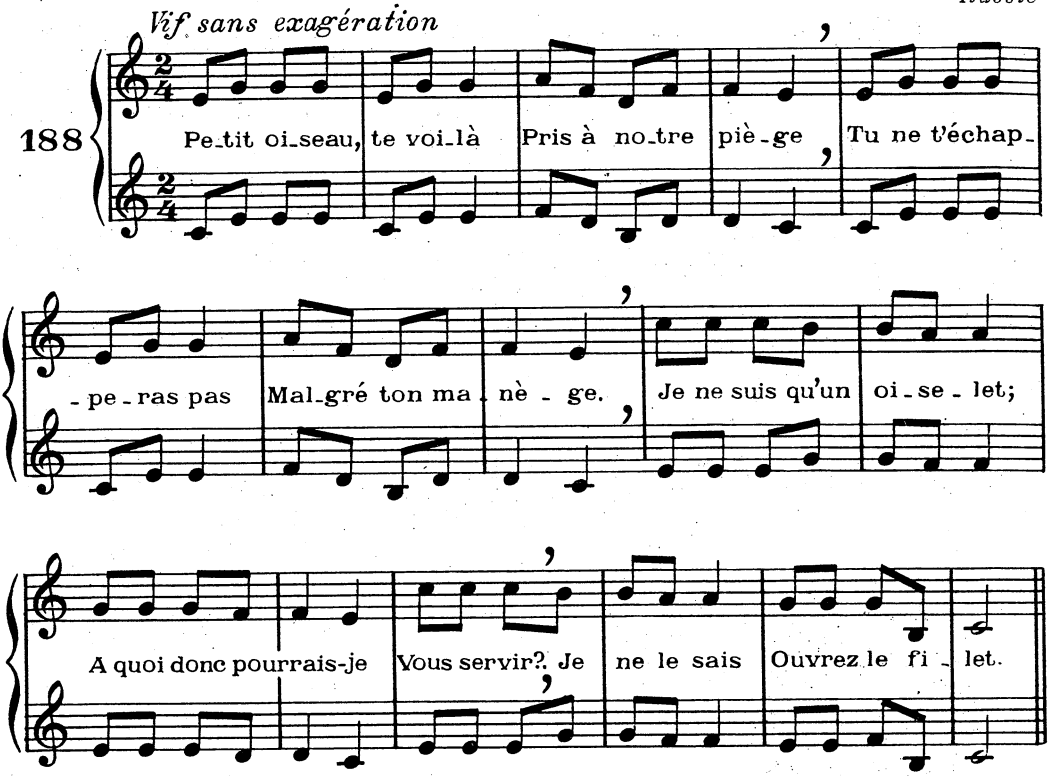
2. Bin ich gleich weit von dir,
Bin ich doch im Schlaf bei dir,
Und red' mit dir,
Wenn ich erwachen thu',
Wenn ich erwachen thu',
Bin ich allein!

LE PETIT OISEAU

АХ, ПОПАЛАСЬ ПТИЧКА, СТОЙ!

Russie

Vif sans exagération



1. -Petit oiseau, te voilà
Pris à notre piège.
Tu ne t'échapperas pas
Malgré ton manège.
-Je ne suis qu'un oiselet;
A quoi donc pourrais-je
Vous servir?.. Je ne le sais.
Ouvrez le filet!

2. -Tu peux succomber au froid,
Là, sous la ramée.
Tandis qu'ici tu vivras,
La cage est dorée.
-L'hiver, nous nous envolons
Vers d'autres contrées.
La plus douce des maisons
N'est qu'une prison.

1 -Ах, попа́лась, пти́чка, стой!
Не уйдёшь из се́ти,
Не расста́немся с тобо́й
Ни за что на све́те!

-Ах, заче́м, заче́м я вам,
Ми́ленькие де́ти?
Отпусти́те полета́ть,
Развяжи́те се́ти!

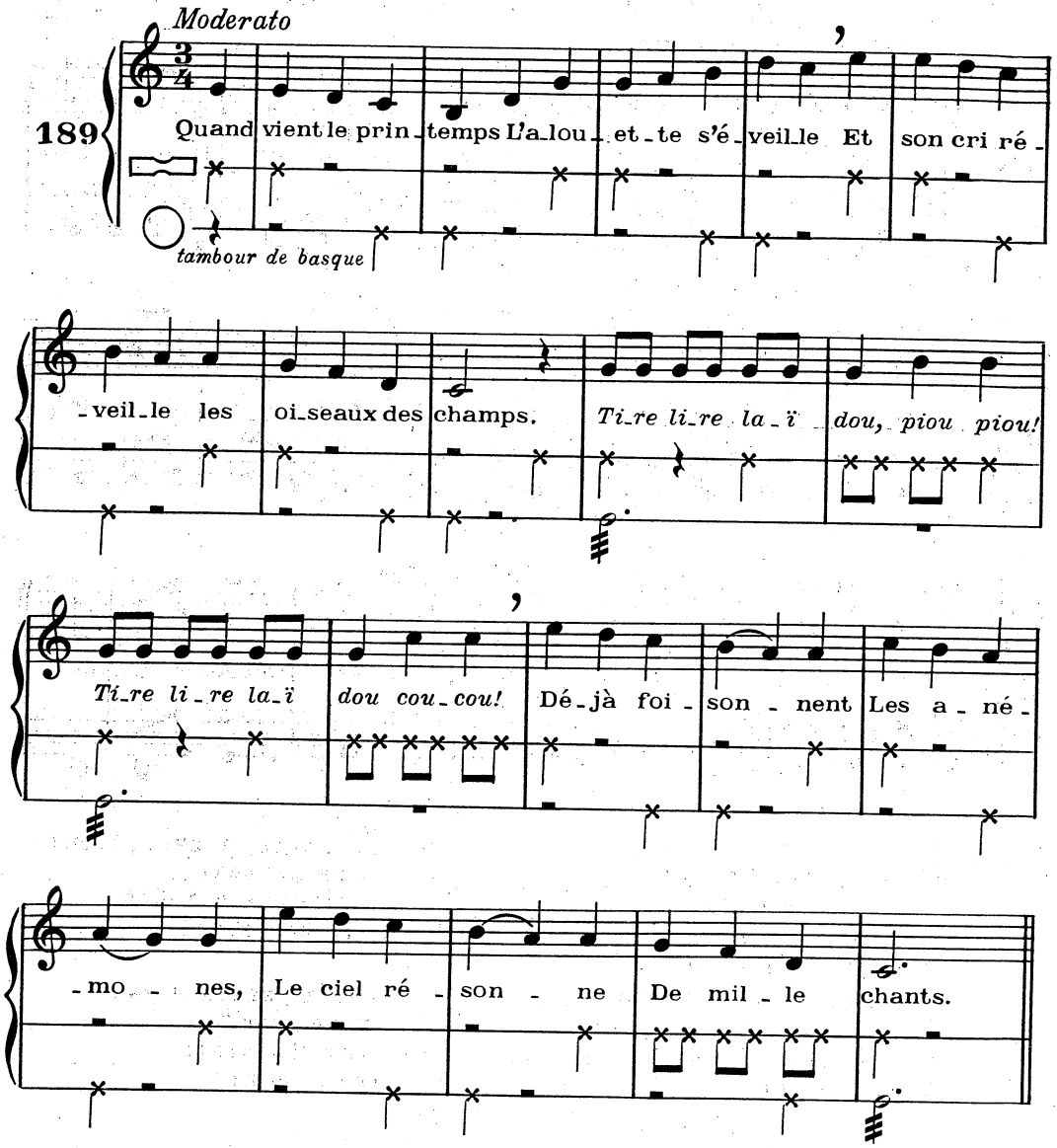
2. -Там замёрзнешь ты зимо́й
Где-нибу́дь на ве́тке,
А у нас-то в золото́й
Бу́дешь жить ты кле́тке.

-Ах, не бо́йтесь в тёплый край
Улечу́ зимо́ю,
А в нево́ле све́тлый рай
Бу́дет мне тюрьмо́ю!

Extrait des Chœurs populaires russes, de C. Pittion et N. Pogarieloff, 2ème recueil, LES EDITIONS OUVRIÈRES, Paris.

AU PRINTEMPS

Traduit et adapté d'un chant populaire alsacien

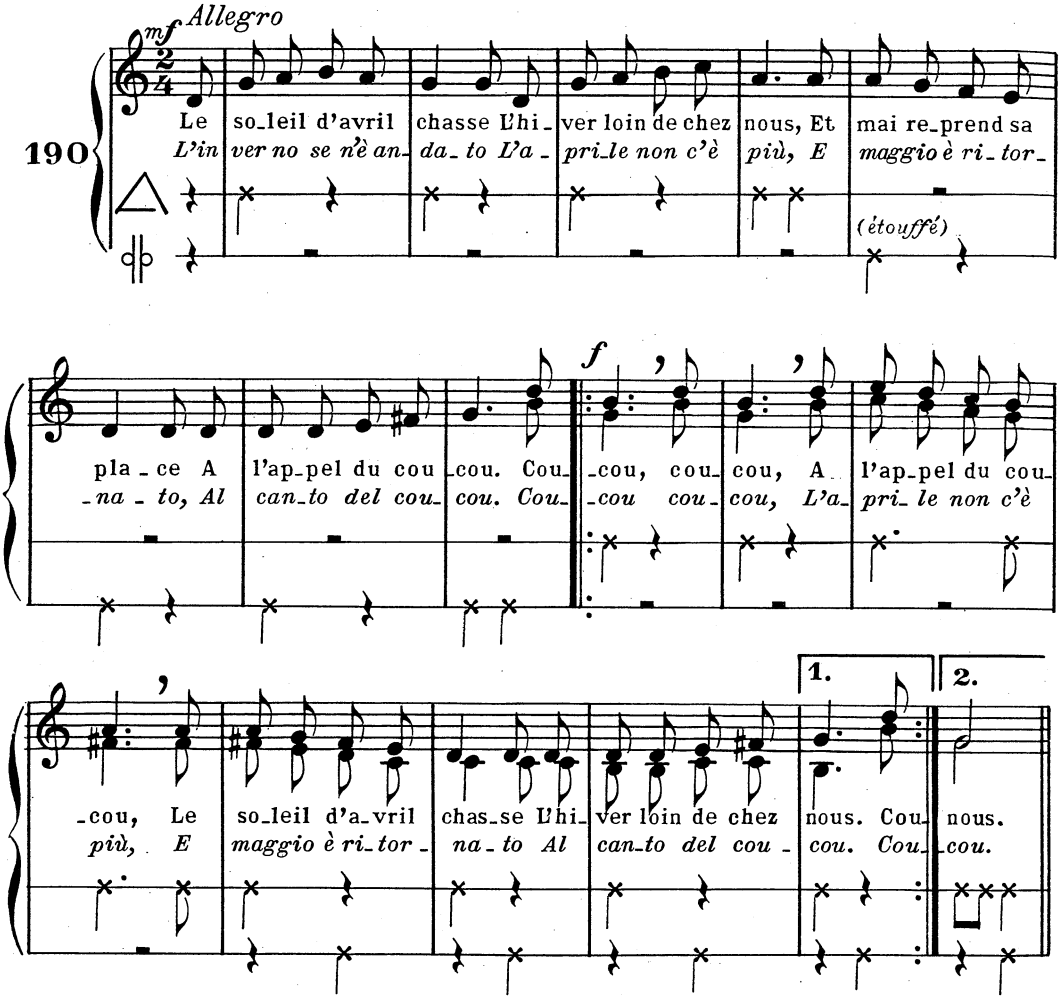


2. Les jeunes buissons
Dans la forêt frissonnent.
Les pinsons entonnent
Leur plus gaie chanson.
Tique tique laï dou piou piou!
Tique tique laï dou coucou!
L'épine blanche
S'ouvre et se penche
Vers une branche
Portant chatons.

3. Le soir près de l'eau
Les rainettes s'appellent,
Et leurs voix se mêlent
Au chant des oiseaux.
Pique pique ploc oua coa coa!
Pique pique ploc oua coa coa!
Le concert dure
Sous les ramures,
L'onde murmure
Dans les roseaux.

LE COUCOU

Traduit et adapté d'un chant populaire du TESSIN (Suisse)



2. Au creux de la montagne,
L'herbe a verdi partout;
La neige aux prés fait place
A la fleur du coucou.

Refrain:
Coucou, coucou,
L'herbe a verdi partout;
La neige aux prés fait place
A la fleur du coucou.

3. La belle à sa fenêtre,
Rêvant dans le soir doux,
Se sent le cœur en fête,
Quand chante le coucou.

Refrain:
Coucou, coucou,
Rêvant dans le soir doux,
Se sent le cœur en fête,
Quand chante le coucou.

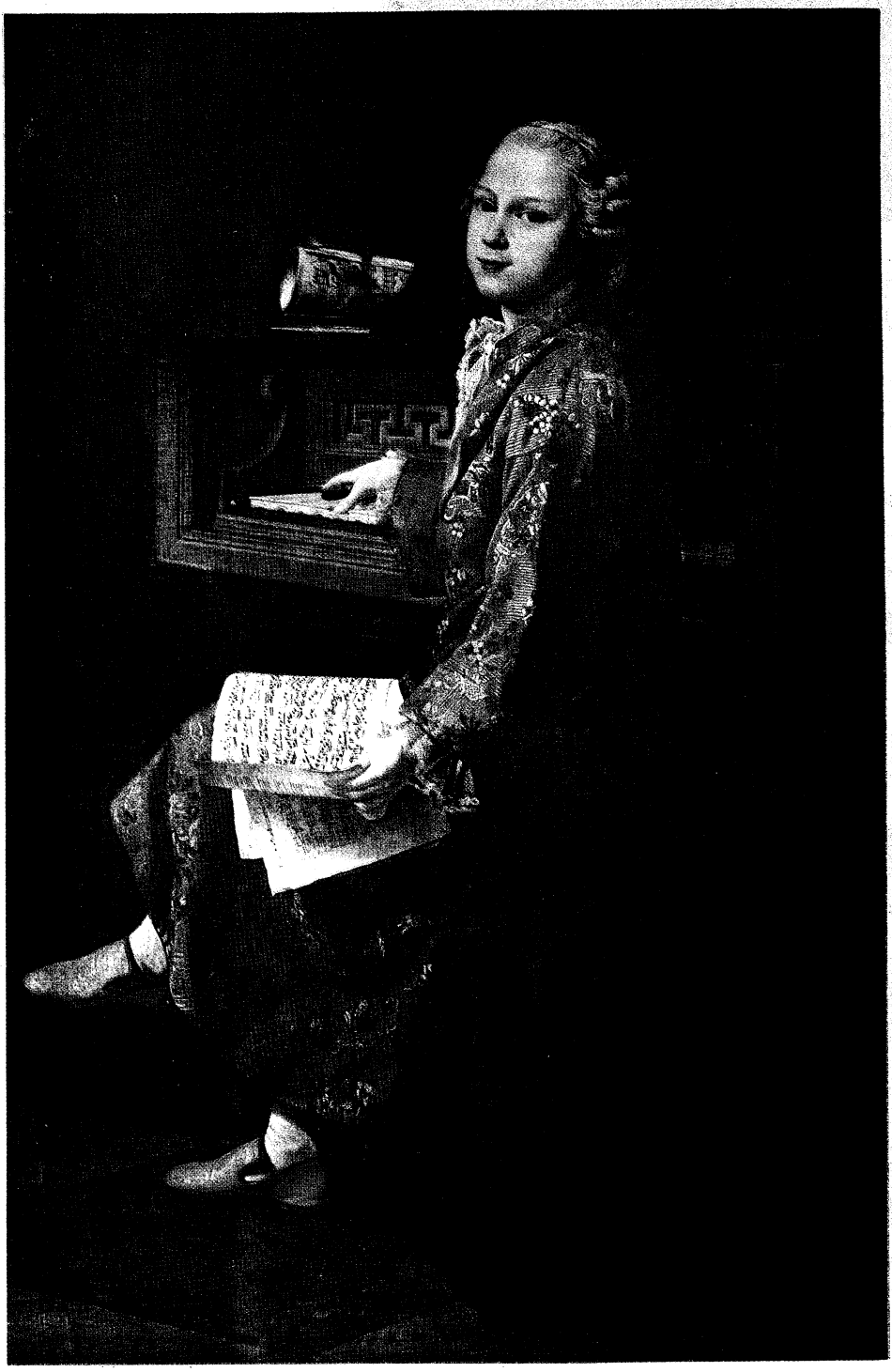
2. Lassù per le montagne,
La neve non c'è più;
Comincia a fare il nido
Il povero coucou.

Ref:
Coucou, coucou,
La neve non c'è più;
Comincia a fare il nido
Il povero coucou.

3. La bella alla finestra
La guarda in su e in giù,
La spetta il fidanzato,
Al canto del coucou.

Ref:
Coucou, coucou,
La guarda in su e in giù,
La spetta il fidanzato,
Al canto del coucou.

III. - Histoire de la Musique



DUPLESSIS : *Mozart au clavecin.*

cliché Giraudon

I

L'Antiquité
Le Moyen Age

1. — LES ORIGINES DE LA MUSIQUE

On ne sait rien des premières manifestations de la musique ; aucun bas-relief, aucune peinture, aucun écrit ne nous renseigne à ce sujet.

Cependant, on peut avoir une idée de ce qu'est la musique des peuples de la haute antiquité en observant le comportement de ceux qui vivent encore de nos jours à l'état primitif ; ainsi certaines tribus de l'Afrique, de l'Amérique du Sud et de l'océan Pacifique.

Cette musique primitive est *magique* : elle est toujours considérée comme un moyen d'action sur les esprits et les dieux. On chante donc des *chants magiques* — pour faire tomber la pluie, ou mûrir les moissons — sur des *gammes rudimentaires,* à *cinq sons* par exemple, alors que notre gamme en a huit. Les *danses* sont aussi d'essence *magique,* ainsi celle que l'on exécute autour d'un enfant malade pour le guérir. Les *chants de travail* rythment l'effort du laboureur, du potier, ou de l'esclave qui fait tourner la meule à blé.

Les instruments rythment les chants et les danses magiques. Ils sont eux aussi *magiques* quand ils doivent accompagner des cérémonies religieuses. Ils utilisent les matériaux de la nature, le *bois* ou le *roseau* pour la *flûte* et le *chalumeau ;* les *pierres sonores* et le bois, puis les *peaux* et les *métaux* pour les instruments à percussion, comme le tambour ; les *lianes* et les *cordes* pour l'*arc musical* qui ressemble à l'arc du chasseur et qui a été le premier instrument à cordes.

Instruments à cordes, à vent, à percussion, forment trois catégories que l'on trouve dans toutes les civilisations.

2. — LA MUSIQUE EN EGYPTE

(gravure n° 2, p. 24)

On ignore si l'écriture musicale existait en Egypte. Mais de nombreux bas-reliefs et papyrus témoignent de la place importante que la musique occupait déjà dans la vie sociale, 3 000 ans environ avant notre ère.

La musique de la Haute-Antiquité égyptienne a un caractère essentiellement *religieux :* les prêtres chantent des *litanies,* accompagnés par la *harpe,* le *trigone,* sorte de petite harpe, la *lyre* et le *tambourah* qui est aussi un instrument à *cordes.* La *cithare,* dont on pince les cordes, est très répandue.

Les cortèges et les triomphes des Pharaons comportent des *concerts* où des esclaves jouent de la *flûte simple* ou *double,* de la *trompette,* du *tambour,* des *crotales,* sorte de castagnettes en métal, et des *sistres,* ensemble de baguettes de fer où coulissent des anneaux d'airain.

L'*orgue,* ou *hydraule,* utilise l'eau pour faire pression sur l'air qui actionne un nombre restreint de tuyaux (de sept à treize).

Sur les bas-reliefs, on peut voir des ensembles instrumentaux. Mais si les Egyptiens connaissent les associations de timbres, par contre rien ne permet de supposer qu'ils pratiquaient la *polyphonie* (plusieurs sons à la fois).

Leur musique semble être restée *homophonique* (à une voix seulement).

3. — LA MUSIQUE DES HEBREUX

Peuple errant sous la conduite de leurs patriarches, les Hébreux se fixent en Egypte environ 1 700 ans avant J.-C. : ils font connaissance avec les coutumes musicales et les instruments des Egyptiens.

Après leur établissement en Palestine, ils continuent à faire usage de ces instruments égyptiens pour leurs exercices religieux ; les prêtres-musiciens chantent des monodies ou psaumes, jouent du *kinnor* (harpe), du *tambour,* du *sistre* et du *schofar,* sorte de trompette faite d'une corne de bélier ou de bouc, dont on joue encore aujourd'hui dans les synagogues pour annoncer le Nouvel An. Le jour du Sabbat est célébré par des concerts d'instruments et des sonneries de trompettes.

Des chanteurs populaires, les *mochelins,* vont de village en village, chantant, dansant et jouant de la *harpe,* de la *flûte* et du *tambourin.*

Les paysans ont des *chants de travail* pour les labours, les semailles et les vendanges ; des *lamentations* accompagnent les cérémonies funèbres. La Bible associe les travaux des champs à la musique. « Le vin et le chant, dit-elle, réjouissent le cœur de l'homme. »

Après la mort de Salomon, la pratique immodérée des instruments et surtout de la danse marque la décadence du Royaume. Aussi les premiers chrétiens vont-ils considérer la musique instrumentale comme un facteur d'immoralité, et la bannir de leur culte.

4. — LA GRECE

(gravure n° 3, p. 47)

Dès l'époque homérique, les Grecs chantent les dieux et les héros de leur antique civilisation par l'intermédiaire de leurs poètes-musiciens, les *aèdes*. Leur *poésie lyrique*, accompagnée par la *lyre*, réunit les arts : *poésie, musique et danse*. Au chant XIX de l'*Odyssée*, il est dit qu'Ulysse fut reconnu par sa nourrice grâce à la cicatrice d'une blessure de chasse qui aurait été guérie à l'aide d'une *incantation magique*.

La musique est intimement liée à la *mythologie*. Les Grecs attribuent la *lyre* à Apollon, la *cithare* à Mercure, la *flûte* à la déesse Minerve et au demi-dieu Marsyas. Ils représentent, sur les bas-reliefs, ces divinités luttant entre elles pour la suprématie de leur instrument. C'est au son de la lyre qu'Amphion et son frère Zéthos auraient fondé la cité de Thèbes ; les pierres seraient allées prendre toutes seules leur place, grâce aux accords mélodieux de l'instrument divin.

Structure de la musique grecque.

Il ne nous reste que peu de textes de musique grecque : des *hymnes* en l'honneur de Calliope, muse de la poésie, d'Apollon et de Némésis, et quelques vers de Pindare. Par contre, on possède de très nombreux ouvrages et écrits des *théoriciens* grecs.

La *notation* utilise les *lettres* de l'alphabet, soit droites, soit inclinées. Les signes de *durée* partent du *trait*. Les uns et les autres sont placés au-dessus du texte. De nombreux modes sont en usage ; ils tirent leur nom de leur pays d'origine : *dorien, phrygien, lydien*, etc.

En plus de la *lyre*, de l'*aulos* — sorte de hautbois à anche double — les Grecs utilisent les instruments à *percussion* des Egyptiens : *tambours, sistres* et *cymbales*. Dans la tragédie grecque, les instruments n'apparaissent qu'à partir de Sophocle (495 ?-405 av. J.-C. : *Antigone, Œdipe-roi*). — Eschyle (525-456 av. J.-C. : *Les Perses, l'Orestie*) se contente de chœurs parlés ou chantés. — Euripide (480-405 ? av. J.-C. : *Iphigénie en Tauride, Electre*) et le poète comique Aristophane (cinquième-sixième siècle av. J.-C. : *les Guêpes, les Nuées*) mêlent les voix aux instruments, tirant de ces associations de timbres des effets pittoresques ou comiques.

Pour souligner l'union étroite qui existe entre tous les arts, la mythologie grecque les représente sous les traits de

neuf sœurs, les *Muses,* filles de Zeus : Euterpe pour la musique, Terpsichore pour la danse et Polymnie pour la poésie lyrique.

5. — LA MUSIQUE DANS LA CITE GRECQUE

(gravure n° 4, p. 47)

Dès l'âge de sept ans, l'enfant grec va chez le *cithariste* pour apprendre à chanter des *hymnes* et écrire la musique. Plus tard, il s'exerce à jouer de la *lyre.*

Devenu citoyen, à l'âge d'homme, il va chez le *phonasque* pour étudier l'art des *nuances* et des *modulations* de la voix dans la *déclamation.*

Au théâtre, il assiste à des *drames* qui mettent en scène des mortels aux prises avec les divinités. Les *acteurs,* au nombre de *trois* ou *quatre* seulement et qui jouent avec des *masques,* sont accompagnés du *chœur,* formé de *douze choreutes* dirigés par un *chorège,* dans les tragédies d'Eschyle ; de *quinze* dans celles de Sophocle ; et de *vingt-quatre* dans les drames d'Euripide et les comédies d'Aristophane.

Il participe parfois aux *concours* de *chanteurs* et de *joueurs* de *lyre* organisés à l'occasion des *jeux* donnés en l'honneur de Zeus. La lyre est l'instrument des hommes libres.

Au banquet où il est invité, il écoute les musiciennes jouer de l'*aulos,* et regarde les danseuses qu'accompagnent les *sistres,* les *crotales* et les *tambourins.* Après le repas, il *déclame* en s'accompagnant de la *lyre.*

Quand il part au combat, il chante des *hymnes de guerre* comme le *Cantique* à *Castor* qu'on entonne dans la bataille, rythmé par les *flûtes* et les *tambours.* Car, pour être vainqueur, il faut observer le précepte de Plutarque, historien et moraliste : « Rien n'est plus nécessaire que la musique pour pratiquer toutes sortes d'actions vertueuses, pour affronter entre autres les périls du combat... »

6. — LA MUSIQUE A ROME

Le Romain s'intéresse plus à la vie politique qu'aux arts. Les esclaves amenés de Grèce, d'Egypte et même d'Espagne sont les seuls à pratiquer la musique. Cependant, quelques empereurs, comme Néron qui joue de la *lyre* et Caligula qui danse au son du *scabellum* — sorte d'instrument à claquettes fixées aux pieds — ont autour d'eux des ensembles de *lyres,* de *cithares* et de *flûtes.*

Au cirque, on joue de l'*orgue* et de la *trompette longue,* pendant les combats des gladiateurs et le martyre des chrétiens.

Les artistes, qui cultivent la *virtuosité,* délaissent la simplicité et la pureté des Grecs. Les virtuoses sont recherchés ;

tel est le harpiste égyptien Mésomède, à qui son maître fait élever un somptueux monument funéraire. Juvénal, poète satirique, écrit dans ses *Satires :* « Si tu veux vivre largement, fais-toi joueur de harpe plutôt qu'avocat ! »

En fait, la musique est *décadente* pendant toute la période romaine.

7. — LA MUSIQUE DANS LES CIVILISATIONS EXTRA-EUROPEENNES

La musique arabe.

La musique arabe, issue des chants des chameliers du Hedjaz, utilise d'abord les modes et les instruments grecs. Les premiers chants sont des *mélopées,* uniformes comme le *chant du muezzin ;* ils ne s'enjolivent et ne deviennent *polyphoniques* qu'après l'importante réforme du persan Moslim et de son *Ecole de Bagdad.* Ils présentent alors des *arabesques,* des *inflexions* de *voix* qui utilisent des *quarts de ton,* et sont souvent accompagnés par le violon arabe appelé *rebâb,* la *musette,* et un petit tambour semblable à celui des Basques : le *tar.* La musique arabe actuelle est demeurée ce qu'elle était au douzième siècle.

La musique des Hindous.

(gravure n° 1, p. 23)

Les disciples de Brahma considèrent la musique comme étant d'essence *divine.* Les *hymnes religieux* sont très nombreux et souvent accompagnés par la *vîna,* sorte de cithare. La *conque marine,* coquillage bivalve, est utilisée dans les chants dédiés à Çiva : elle aurait donné naissance au Gange, dans la mythologie musicale des Hindous. Le *tambourah* a quatre cordes pincées. Le *sarod,* le plus ancien des instruments à cordes, a dix cordes principales pincées à l'aide d'un fragment d'écorce de noix de coco, renforcées par quinze cordes qui vibrent par sympathie. Le *tâbla* est un tambour en deux parties, l'une aiguë et l'autre grave.

Les musiques chinoise et japonaise.

(gravures : couverture ; n° 5, p. 48)

Leur gamme n'a que *cinq sons* (DO-RÉ-MI-SOL-LA) : elle est dite *pentatonique.* Mais, grâce aux différentes façons de les modifier par des *altérations,* elle présente finalement plus de soixante sons. La percussion est extrêmement variée et sert à exprimer les nuances les plus subtiles des sentiments ; elle utilise toute une gamme de *gongs,* de *pierres sonores,* de *bambous.* L'*orgue* enfin est très ancien et semble avoir été connu des Asiatiques bien avant les Egyptiens.

Les civilisations précolombiennes.

Les Incas et les Aztèques accordent une influence religieuse à la musique. *Flûte* en *os, conque marine* des civilisa-

tions olmèques, puis plus tard *flûtes, gongs, tambours,* accompagnent les fêtes religieuses et les sacrifices humains.

Le *théâtre* inca et aztèque réunit la déclamation, le chant, la danse et la *mimique,* qui est l'art de s'exprimer par des gestes. Une construction spéciale est réservée aux répétitions des musiciens et des acteurs, dont certains sont des prêtres.

8. — LA MUSIQUE AU MOYEN AGE

La société féodale est formée de *trois* classes : celle des *nobles,* des *clercs* et des *roturiers.* Chacune de ces classes pratique un genre de musique différent.

La *noblesse* cultive l'*art savant* des *trouvères* dans le Nord de la France, des *troubadours* dans le Midi, et des *Minnesaenger* en Allemagne ; elle joue de la *viole* et de l'*orgue* portatif, ainsi que du *virginal,* petit instrument à cordes pincées muni d'un clavier. Les chevaliers sonnent du *cor* ou *olifant ;* ainsi Roland à Roncevaux.

L'Eglise codifie et impose le *chant grégorien* à tout le clergé ; elle favorise la création du *théâtre religieux* (*drames liturgiques, mystères*) et fait les premiers essais de *polyphonie* vocale.

Le peuple et les bourgeois créent un art populaire (*chansons* et *danses*), préférant les *hautes-danses* comme la *bourrée* aux *basses-danses* de la noblesse, la *pavane* par exemple.

Mais le caractère essentiel de la musique au Moyen Age, c'est d'être surtout orientée vers la religion.

9. — LA MUSIQUE RELIGIEUSE

Les chants des premiers chrétiens sont des *psalmodies* sur deux ou trois notes seulement, chantées sans accompagnement d'instruments, autant par mesure de sécurité que par opposition au paganisme.

Au quatrième siècle apparaît le *chant antiphonique,* psalmodié alternativement par deux chœurs qui se rassemblent pour le refrain appelé *antienne.* Plus tard, le texte latin est enrichi d'une mélodie épousant le *rythme* de la phrase : c'est le *plain-chant.*

Après une période de transmission purement *orale,* l'*écriture* du plain-chant s'organise ; d'abord à l'aide d'*accents* aigus et graves indiquant la montée ou la chute de la voix ; puis par l'emploi de *lignes horizontales* (d'une ligne, on arrive finalement à *quatre*) pour placer des lettres représentant des sons : *C* pour le DO, *F* pour le FA et *G* pour le SOL. Ces lettres, déformées, enjolivées dans les manuscrits, deviendront les *clés* de DO (ou d'UT), de FA et de SOL en usage aujourd'hui.

Au onzième siècle apparaissent les *neumes,* graphismes qui décrivent une ligne sinueuse épousant les courbes de la mélodie, et enfin les *notes carrées* de l'écriture grégorienne actuelle placée sur *quatre lignes.*

De nombreuses écoles religieuses forment les clercs : à Milan, celle de saint Ambroise ; à Rome, celle du pape Grégoire le Grand (de 590 à 604) qui réunit les plus belles pièces liturgiques dans un recueil, l'*Antiphonaire,* toujours en usage dans les communautés religieuses.

Le *chant grégorien* (du pape Grégoire) repose comme la musique grecque sur des *modes* appelés *tons grégoriens.* Il élimine systématiquement, parce qu'il le juge désagréable à l'oreille, l'intervalle *fa-si,* le *diabolus in musica* ou le « diable en musique ».

Le chant grégorien sera réformé plus tard par le moine Hucbald (fin du neuvième siècle), par Guy d'Arezzo, qui donna le nom aux notes de la gamme d'après l'*Hymne à saint Jean,* enfin par Palestrina, compositeur et chanteur de la *chapelle Sixtine* à Rome.

10. — LA MUSIQUE DES CHEVALIERS

(gravure n° 6, p. 48)

Au cours des différentes cérémonies auxquelles donne lieu l'*armement* du chevalier, des musiciens jouent du *luth* et de la *vièle à archet.* Plus tard, quand l'Eglise élève *la chevalerie* au rang d'une institution religieuse, le chant d'église participe à la veillée qui précède la remise des armes.

Au château, où la vie est monotone, on se divertit en composant des chants en l'honneur des « honnestes dames » ou des preux chevaliers partis à la Croisade. Le soir, à la veillée, on accueille les *ménestrels* qui parcourent l'Europe, et que l'on appelle *trouvères* dans le Nord de la France (Colin Muset, Guillaume de Machault, Richard Cœur de Lion et son écuyer Blondel), et *troubadours* dans le Midi (Bernard de Ventadour). Généralement d'origine noble, ce sont tout à la fois des poètes, des musiciens et des interprètes. Leur répertoire comprend non seulement des chants dont ils jouent les ritournelles sur la *viole d'amour* ou la *harpe* à sept cordes, mais aussi des *chansons de geste* composées de nombreuses strophes, comme *la Chanson de Roland.*

Vers le douzième siècle, les ménestrels fondent une corporation, *la Ménestrandie,* qui jouit d'importants privilèges. Leur puissance devient telle que la royauté en prend ombrage et signe en 1382 puis en 1395 des édits qui les rejettent au rang peu envié de *jongleurs,* chanteurs miséreux qui parcourent alors les villes et les campagnes et divertissent les badauds dans les foires.

11. — LA CHANSON POPULAIRE

A côté de la chanson savante des trouvères et des troubadours, il existe depuis toujours une forme de *chanson populaire*. On dit que les Gaulois, qui allaient au combat en chantant sous la conduite de leurs *bardes*, effrayaient les Romains qui entendaient ces rudes chants pour la première fois.

La popularité de ces chansons et leur nombre devient tel que le concile de Châlons (650) les interdit au nom de la morale, ce qui ne les empêche pas de se répandre et de se multiplier.

Leur origine est controversée. Elles sont parfois l'œuvre de poètes-musiciens — bourgeois, ouvriers, paysans ; ou bien ce sont des émanations de chansons savantes ; ou encore des transcriptions de chants religieux.

Leurs genres sont fort nombreux : *chansons historiques* ou *de toile* qu'on chante à la veillée en filant ; *ballades, pastourelles* qui mettent en scène bergères et chevaliers ; *chansons d'aube* du veilleur guettant au petit jour la venue du seigneur ; *complaintes* monotones et interminables sur des sujets tristes ; *chants de métier, de fêtes, berceuses,* etc.

Toutes ces chansons, la plupart *anonymes,* ont égayé la vie de nos ancêtres et rythmé leurs travaux. Elles font encore partie de notre patrimoine national, et trouvent aujourd'hui leur prolongement dans les *chansons modernes* dont les meilleures passeront un jour à la postérité.

Outre sa valeur propre, la chanson populaire est à l'origine de nombreuses formes musicales. D'autre part, ses mélodies chantantes ou rythmées ont inspiré de nombreuses partitions de maîtres. Beethoven dans la *Symphonie pastorale,* Bizet dans *l'Arlésienne,* Manuel de Falla dans *l'Amour sorcier,* Stravinsky dans *Pétrouchka* ont puisé leur inspiration dans les airs populaires de leur pays.

II

Des instruments

1. — LES DIFFERENTS ORCHESTRES

LES ORCHESTRES. — Les *orchestres* rassemblent un plus ou moins grand nombre d'*instruments* que l'on a coutume de classer par *familles* [1]. On groupe ainsi :

— Les instruments à *cordes frottées* par un archet : *violon, alto, violoncelle* et *contrebasse.*

— Les instruments à *vent* dits *petits bois : flûte, hautbois, clarinette, cor anglais* et *contrebasson.*

— Les instruments à *vent* en métal : *trompette, cor, trombone, tuba, bugle, saxhorn, basstuba.*

— Les instruments à *percussion : timbales, jeu de cloches* ou glockenspiel, *xylophone, cymbales, tambour, grosse caisse, triangle.*

Quant à la *harpe* et au *clavecin* — celui-ci rarement utilisé de nos jours —, ce sont des instruments à *cordes pincées ;* la *guitare* et la *mandoline* également. Le *piano* est à *cordes frappées.* L'*orgue* enfin est un instrument à *vent* qui comprend un grand nombre de *tuyaux.*

Parmi les *orchestres,* on distingue :

— L'*orchestre symphonique,* qui réunit toutes les familles d'instruments (gravure n° 8, p. 76).

— L'*orchestre de chambre,* dont l'effectif réduit comprend surtout des *cordes.*

— L'*harmonie,* composée uniquement d'instruments à *vent* (*bois* et *cuivres*) et à *percussion.*

— La *fanfare,* qui n'a le plus souvent que des *cuivres.*

— L'*orchestre de jazz,* qui accorde une importance primordiale à la percussion ou à la *batterie* généralement compo-

---

(1) *Dans ce Livre, on étudie les instruments suivants : le* violon, *le* violoncelle, *la* flûte, *la* clarinette, *la* trompette, *le* cor, *les* timbales, *le* piano *et la* harpe.
*Dans le Livre de 5e, on étudiera : l'*alto, *la* contrebasse, *le* hautbois, *le* cor anglais, *le* basson, *le* saxophone, *le* trombone, *le* tuba, *le* xylophone, *l'*orgue, *le* clavecin *et la* guitare.

sée d'une *caisse claire*, d'une *grosse caisse*, de *tambours* ou *toms*, de *cymbales* fixes ou à coulisses (*High hat*).

2. — LES CORDES

Les sons des instruments à cordes sont produits par les *vibrations* de *cordes* en boyau, en soie, en métal ou en nylon. Leur *table d'harmonie*, en sapin du Tyrol généralement — le bois le meilleur pour la *résonance* —, sert à amplifier les vibrations.

Les cordes sont *frottées* dans le *violon* et le *violoncelle*, *frappées* dans le *piano*, ou *pincées* dans la *guitare* et la *harpe*.

LE VIOLON. — Le violon actuel a été mis au point aux dix-septième et dix-huitième siècle par les *luthiers* de Crémone (Italie), dont le plus célèbre est Stradivarius. C'est le plus aigu des instruments à cordes. Il en a quatre, accordées respectivement sur ces quatre notes : MI aigu, LA du diapason, RÉ grave et SOL grave. La *table d'harmonie* est réunie au *fond* — en érable d'Europe centrale — par des *éclisses* ou *côtés* en érable également, et par une petite tige cylindrique posée verticalement : l'*âme*. Les cordes sont tendues sur un *chevalet*. Les *chevilles* permettent d'accorder l'instrument.

Ce sont les doigts de la *main gauche* qui, en appuyant sur les cordes, produisent les différents sons. L'*archet* que l'on tient dans la *main droite* est fait d'une *mèche* de *crins de cheval*, enduits de *colophane*, qui sont tendus sur une *baguette* de bois dur.

Jusqu'au début du vingtième siècle, le violon était le principal instrument de l'orchestre. Les formations modernes lui ont enlevé un peu de son importance.

LE VIOLONCELLE. — Alors que le violon est soutenu par le bras gauche, le violoncelle repose sur le sol à l'aide d'une *pique* de métal ou de bois. Il a quatre cordes comme le violon. Mais son timbre plus grave est particulièrement expressif et chaleureux ; on lui confie souvent le soin d'exprimer des sentiments passionnés.

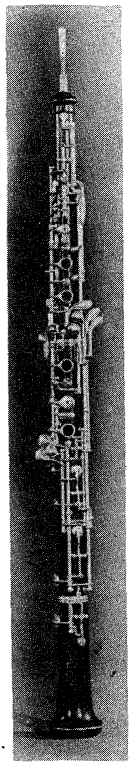
3. — LES BOIS

Les *bois* font partie des *instruments à vent*. Le souffle de l'instrumentiste produit les vibrations de l'air contenu dans le tuyau ; la *flûte douce* est un instrument à vent.

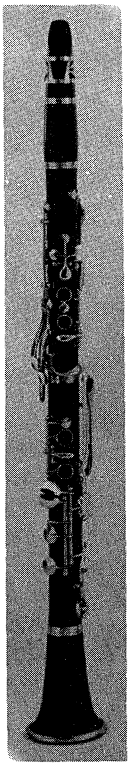
Outre les *flûtes*, les *bois* comprennent aussi la *clarinette*, le *hautbois*, le *cor anglais* et le *basson*. Certains sont en métal, comme la *grande flûte* et le *saxophone* qui est classé parmi les *bois* parce qu'il tient à la fois de la clarinette par son bec, et du hautbois par ses clés.

LA FLUTE. — C'est l'instrument le plus ancien. La *flûte à bec*, la *flûte douce* sont en bois ; on les tient droites. La

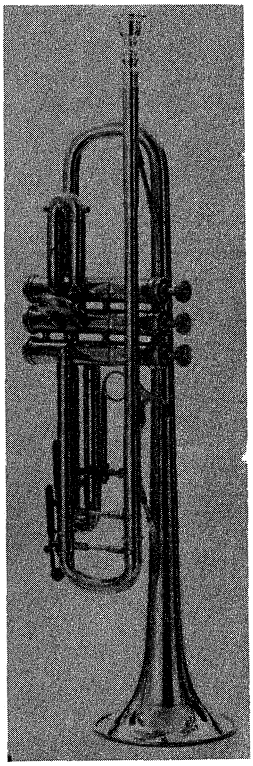
1. Le violon.



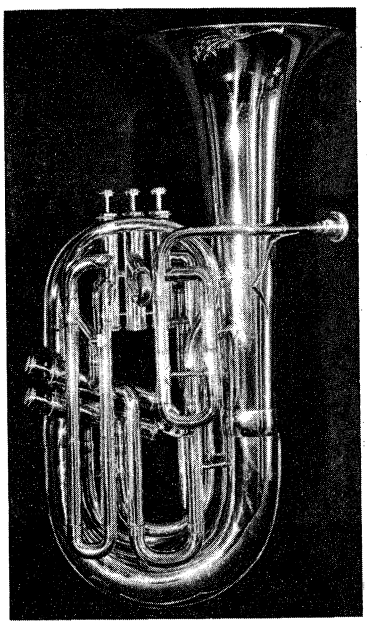
2 Le hautbois.



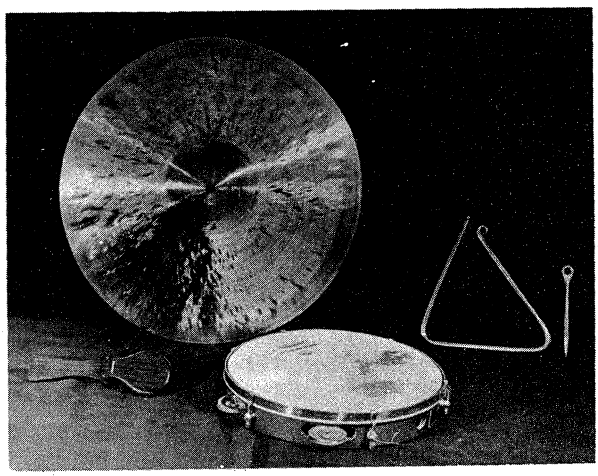
3. La clarinette.



4. La trompette.



5. Le basstuba.



6. Les instruments à percussion.

Photos Couesnon.

8. — Un orchestre symphonique moderne : l'Orchestre national de l'O.R.T.F.

Photo Louis Joyeux.

flûte à bec était très répandue dans les *Bandes* d'instruments du Moyen Age et de la Renaissance. A la cour du roi de France, à celle du duc de Bourgogne, étaient attachés des ensembles de flûtes à bec. Au début du dix-septième siècle, on lui donne le nom de *flûte d'amour*. Abandonnée par la suite, elle a retrouvé à notre époque une faveur justifiée par le charme de son timbre.

La *grande flûte* d'orchestre est tenue horizontalement devant la bouche, d'où son nom de *flûte traversière*. Elle est en métal — argent ou maillechort — et possède maintenant des clés, mues par les doigts, qui bouchent les trous des tuyaux. Il existe aussi une *petite flûte* traversière, plus aiguë que la grande, appelée *piccolo :* c'est l'instrument qui donne les notes les plus hautes de tout l'orchestre.

LA CLARINETTE. — En bois d'ébène, elle date de la fin du dix-septième siècle et vient du *chalumeau* qui présentait comme elle une *anche simple,* c'est-à-dire une languette de roseau, parfois de bois ou de métal, qui fait vibrer l'air soufflé par le *clarinettiste* et produit des sons. Lorsque ce sont deux languettes qui battent l'une contre l'autre et vibrent, l'anche est dite *anche double*. Les sonorités graves de la clarinette sont particulièrement riches, tandis que l'aigu est éclatant. Il existe aussi une clarinette plus grave et plus puissante, la *clarinette-basse,* qui ressemble à un saxophone.

4. — LES CUIVRES

Ces instruments à vent sont tous en métal.

LA TROMPETTE. — Elle était très commune dans l'Antiquité comme au Moyen Age ; c'était le *buccin* des armées romaines représenté sur la colonne de Trajan à Rome, ou l'*olifant* en ivoire de Roland à Roncevaux. Aujourd'hui, la *trompette simple* des fanfares militaires, destinée aux sonneries qui règlent la vie à la caserne, ne produit que des sons en rapport avec une *seule note fondamentale*. La *trompette à pistons* en a trois et peut ainsi donner toutes les notes de deux octaves et demi. Il existe aussi des trompettes aiguës et des trompettes basses.

Pour atténuer l'éclat de l'instrument, on place parfois dans le *pavillon* une *sourdine* faite d'un cône d'aluminium : c'est la *trompette bouchée* qui a surtout la faveur des musiciens de jazz.

LE COR D'HARMONIE. — Il était déjà connu dans l'Antiquité. Il possède un long tube de métal enroulé sur lui-même, ainsi que des pistons — trois et parfois quatre — qui augmentent considérablement le nombre des sons. Le *cor de chasse,* ou *trompe de chasse,* est un cor simple qui ne donne que quelques notes comme la trompette simple.

5. — LES TIMBALES

Les *instruments à percussion* produisent des sons grâce au choc d'un objet contre un autre, semblable à lui ou non. Ils sont de plus en plus nombreux depuis que le jazz en a généralisé l'emploi. Les instruments frappés par des *baguettes* comme le tambour, sont formés d'une *peau tendue.*

LES TIMBALES. — Les *timbales* de l'orchestre symphonique, au nombre de deux ou de trois, ont la peau tendue sur une demi-sphère — ou *bassin* — en cuivre. Les baguettes en bois sont recouvertes de feutre, de cuir, de flanelle, parfois de caoutchouc. On les accorde soit au moyen de *clés d'accord* — sortes de vis —, soit par des *pédales,* soit encore par un tambour rotatif de tension, tous ces systèmes faisant se tendre plus ou moins la peau [1].

6. — LE PIANO

Qu'il soit *droit,* ou *à queue* comme le piano de concert, l'instrument a des *cordes métalliques frappées* par de petits marteaux actionnés par les touches blanches et noires du clavier. (Avant lui, le *clavecin* était *à cordes pincées).* Le piano possède une *table d'harmonie* en bois, visible derrière les cordes dans le piano droit, et au-dessous dans le piano à queue. Elle sert à donner plus de force et de résonance à leurs vibrations. Les deux *pédales, douce* ou *forte,* mettent en mouvement les *étouffoirs* qui peuvent assourdir les sons.

Depuis Beethoven, les compositeurs affectionnent beaucoup cet instrument ; ils lui ont consacré un nombre considérable de partitions.

7. — LA HARPE

Le *harpiste* pince les cordes de l'instrument, qui a la forme d'un grand triangle reposant sur un de ses angles. Les sept *pédales* actionnées par le pied agissent sur les cordes et permettent de hausser d'un demi-ton chacune des notes de la gamme. L'instrumentiste place, en la faisant pivoter, la *caisse de résonance* sur son épaule.

Le timbre léger de la harpe, s'il manque de puissance, fait merveille pour exprimer musicalement la poésie la plus délicate.

---

(1) *On trouvera p. 54 la description d'autres instruments à percussion.*

III

De grands musiciens

1. — MOZART

(gravure n° 9, p. 81)

Enfant prodige, exceptionnellement doué, Mozart (1756-1791) étudie dès l'âge de trois ans la musique avec son père, violoniste à Salzbourg en Autriche. A six ans, il se produit dans des concerts en Allemagne. A dix ans, il joue devant la Cour à Paris et à Versailles, et il est reçu par le roi. A cette époque, il a déjà écrit une *symphonie* pour orchestre et des *sonates* pour clavecin. C'est le début d'une carrière entièrement consacrée à la composition et que rien n'entrave, ni la maladie ni les immenses difficultés matérielles qui assaillent le musicien.

Son œuvre est importante : des *symphonies,* des *concertos* pour un soliste accompagné par l'orchestre, des *sonates* pour clavecin et violon, des *opéras,* le premier composé à l'âge de douze ans, des *sérénades* destinées à divertir une personne qu'on veut honorer, et qui est jouée à la tombée du soir.

C'est à ce dernier genre qu'appartient *la Petite Musique de nuit* écrite pour petite formation. Comme toutes les *symphonies* classiques, elle a quatre *mouvements :* un *Allegro* enjoué, une *Romance Andante* avec un *refrain* et des *couplets,* un *Menuet* doublé d'un *landler* populaire à 3/4, et un *Rondo allegro* plein d'entrain.

La Flûte enchantée est un opéra rempli de merveilleux qui chante le pouvoir de la musique et la fraternité entre les hommes. L'*Air de Papageno,* l'oiseleur qui porte une cage et joue du *pipeau,* est un dialogue musical plein de fraîcheur et de gaieté entre la voix du chanteur et la flûte.

---

(1) *Dans ce Livre, on étudie les musiciens suivants :* MOZART, BEETHOVEN, SCHUBERT, BERLIOZ, CHOPIN, BIZET, DE FALLA, HONEGGER *et* STRAVINSKY.
Dans le Livre de 5e, on étudiera : J.-S. BACH, HAENDEL, HAYDN, SCHUMANN, LISZT, WAGNER, MOUSSORGSKY, DEBUSSY, DUKAS *et* BARTOK.

2. — BEETHOVEN

Enfant prodige comme Mozart, Beethoven (1770-1827) apprend à jouer du clavecin et du violon avec son père, musicien à Cologne ; il est âgé de quatre ans. A six ans, il donne son premier concert. A quatorze ans, il devient second organiste de la chapelle électorale de Bonn. Mais c'est à Vienne, en Autriche, qu'il poursuit sa carrière de musicien. Il n'a que vingt-six ans quand il commence à devenir sourd. Bientôt, il n'entend plus l'orchestre qu'il conduit et doit renoncer à diriger lui-même ses œuvres.

Homme de bien, généreux et cultivé, il meurt à Vienne en 1827, après une vie douloureuse mais entièrement consacrée à son art.

Ses compositions sont fort nombreuses : neuf *symphonies,* des *sonates,* des *quatuors,* des *concertos,* etc. La 6e *Symphonie,* appelée *Pastorale,* débute par un mouvement calme, l'*Eveil d'impressions agréables en arrivant à la campagne ;* c'est l'expression de son amour pour la nature, qui est sa confidente et son refuge : les violons jouent notamment un motif — un *thème* — qui est un chant de berger. Le deuxième mouvement, un *Andante* intitulé *Scène au bord du ruisseau,* offre plusieurs passages descriptifs : l'eau qui coule, les chants d'oiseaux, avec la *flûte* pour évoquer le *rossignol,* le *hautbois* pour la *caille,* la *clarinette* pour le *coucou.* Le troisième mouvement décrit une *Joyeuse réunion de paysans* qui dansent sur des airs populaires. L'*Orage* — quatrième mouvement — est parcouru de traits rapides aux violons, suggérant les rafales de vent et de pluie, tandis que gronde le tonnerre aux trombones et aux timbales. Le ciel redevenu serein, les bergers rappellent leurs troupeaux sur un air populaire (un *ranz*) et entonnent un hymne d'*Action de grâce après l'orage.*

Parmi ses *sonates,* les plus connues sont *la Pathétique* dont les quatre mouvements expriment successivement la passion, l'inquiétude, le calme et la joie ; et *l'Aurore,* qui débute par une rêverie (*Adagio*) et se termine par un rondo joyeux où l'on croit reconnaître un air des bateliers du Rhin. La sonate dite *Clair de lune* présente dans son premier mouvement une mélodie tendre accompagnée du balancement de trois croches pour un temps. Son dernier mouvement est un *rondo* tumultueux emporté par des rythmes rapides et tourmentés.

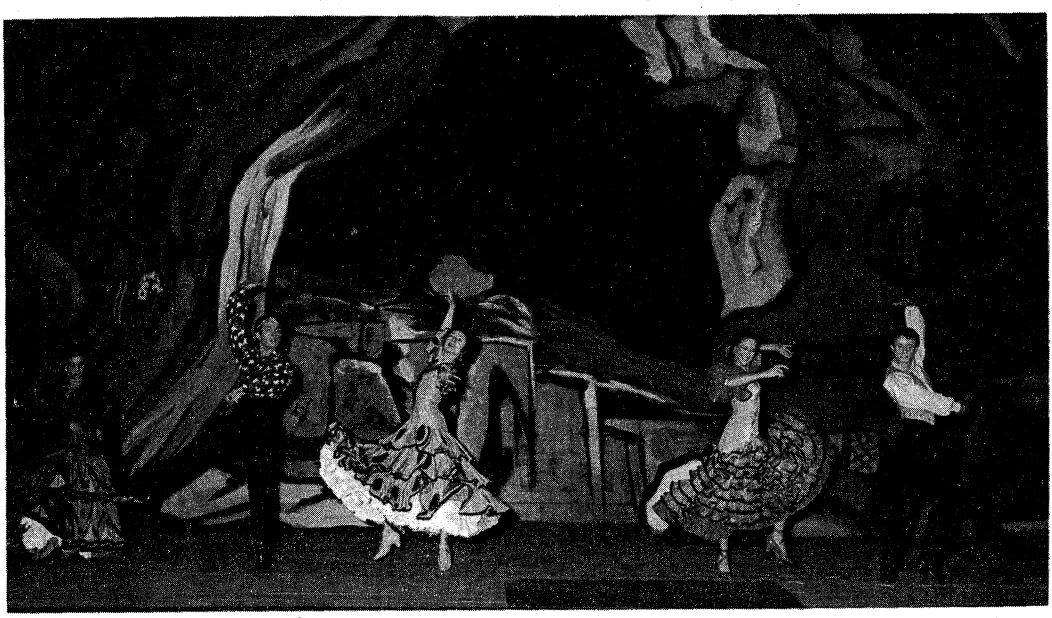
3. — SCHUBERT

C'est avec son père, maître d'école dans un faubourg de Vienne, que Schubert (1797-1828) apprend ses premières notions de violon. Doué d'une jolie voix, il est admis comme chanteur à la Chapelle impériale et suit des cours à l'école qui lui est rattachée. Il devient par la suite instituteur dans l'école de son père. Mais il quitte bientôt l'enseignement pour se consacrer à la composition.

9. — MOZART :
LA FLÛTE ENCHANTÉE
(L'OISELEUR PAPAGENO)

Trois gentilles fées ont donné à l'oiseleur *Papageno* une flûte et des clochettes magiques qui lui permettront de triompher des maléfices de la méchante *Reine de la nuit.* Après quoi, il pourra épouser enfin sa fiancée *Papagena.*

Photo Lipnitzki.



10. — M. DE FALLA : L'AMOUR SORCIER

La jeune gitane *Candelas* trouve sur son chemin un spectre menaçant chaque fois qu'elle veut aller rejoindre son fiancé *Carmelo.* La *Danse rituelle du feu,* représentée ci-dessus, chassera le mauvais sort et Candelas retrouvera la paix.

Photo Lipnitzki.

11. — STRAVINSKY : PÉTROUCHKA
(DANSEUSE DE RUE)

Pétrouchka est un ballet en quatre tableaux, qui fut représenté pour la première fois en 1911 à Paris par la troupe célèbre des *Ballets russes*. La partition contient des vieilles chansons de rue et des danses populaires.

La gravure ci-dessus représente un projet de costume pour une *danseuse de rue* jouant du *triangle*.

Photo Giraudon.

Son œuvre fort importante comprend plus de six cents *lieder* pour voix et piano. Parmi les plus beaux, on peut citer *Marguerite au rouet, le Roi des Aulnes, le Joueur de vielle.* Dans *la Truite,* la partie de piano dépeint le frémissement de l'eau et les allées et venues du poisson ; puis la ruse du pêcheur lassé par l'attente ; enfin, le dénouement : la prise de la truite.

La *Symphonie inachevée* n'a que deux mouvements au lieu des quatre habituels : Le premier mouvement, *allegro moderato,* s'ouvre sur une *introduction* mystérieuse jouée par les cordes basses, violoncelles et contrebasses, bientôt suivie par le motif joyeux du hautbois et de la clarinette. Le deuxième mouvement, *Andante,* débute aux contrebasses par des *pizzicatti* (sons produits par les cordes qui sont *pincées* avec les doigts, au lieu d'être frottées par l'archet). Clarinette, hautbois puis flûte sont ensuite mis en valeur jusqu'à la *coda* ou *conclusion* finale.

4. — BERLIOZ

Après une adolescence remplie par la rêverie autant que par le travail, en Dauphiné où son père est médecin, Berlioz (1803-1869) part à Paris faire ses études médicales. Mais il leur préfère bien vite la fréquentation du Conservatoire et de l'Opéra. En 1830, il présente devant un public très divisé, la *Symphonie fantastique* écrite en trois mois. Après un séjour à Rome, il est de retour à Paris où il devient journaliste pour vivre, tout en composant, et dirigeant ses œuvres en France et à l'étranger. Ce n'est qu'après sa mort que sa valeur est enfin reconnue dans notre pays.

La *Symphonie fantastique* évoque son amour pour Harriett Smithson, une actrice irlandaise qu'il va épouser. Le thème principal, l'*idée fixe,* y représente à la fois ses sentiments et le personnage d'Harriett. Les mouvements, au nombre de cinq, évoquent successivement : I. — *Rêveries et passions.* II. — Un *Bal.* III. — La *Scène aux champs.* IV. — La *Marche au supplice,* et V. — Le *Songe d'une nuit de sabbat.* Plus dramatique qu'une symphonie, c'est un *poème symphonique* où la musique suit les différents moments d'une *action.*

La *Marche hongroise* de *la Damnation de Faust,* un *opéra de concert* qui à l'origine n'était pas représenté sur une scène, a pour motif principal une marche militaire écrite en l'honneur d'un patriote hongrois réfugié en France à la cour du roi Louis XIV. Berlioz y emploie beaucoup les cuivres, qu'il avait appris à connaître quand il suivait, enfant, la *fanfare* de son village.

5. — CHOPIN

Né en Pologne, Frédéric Chopin (1810-1849), est d'ascendance lorraine par son père et polonaise par sa mère. Enfant

prodige au piano, compositeur célèbre très jeune, il se voit contraint de quitter pour toujours son pays après le soulèvement de Varsovie. Il se fixe alors à Paris où il fréquente les salons littéraires. Il y rencontre Musset, Liszt et George Sand, avec la famille de laquelle il séjourne durant un hiver aux Baléares. C'est là, dans la Chartreuse de Valdemosa, qu'il compose ses *Préludes* pour le piano.

Chopin écrit presque uniquement pour son instrument. Un grand nombre de ses œuvres sont inspirées par la musique de son pays natal : les *Polonaises,* danses solennelles qui ouvraient les bals dans la haute société de Varsovie ; les *Mazurkas* et les *Scherzos,* danses paysannes. Les *Valses* sont tantôt étourdissantes comme celle du *Petit chien,* tantôt élégantes de style comme la danse qui était fort à la mode dans les salons romantiques. Une d'elles, très célèbre, la *Valse de l'adieu,* a été écrite en souvenir d'une amie d'enfance, Marie Wodzinscka, qu'il aurait voulu épouser.

Depuis Chopin, le piano a gardé la faveur de nombreux compositeurs ou virtuoses.

6. — BIZET

Elevé dans un milieu favorable à la musique. Georges Bizet (1838-1875) s'oriente de bonne heure vers l'écriture d'ouvrages lyriques, c'est-à-dire dont l'action est chantée. Mais, malgré leur valeur, il ne connaît que des succès médiocres au cours de sa brève existence.

L'Arlésienne est une *musique de scène* pour accompagner le drame d'Alphonse Daudet : un jeune paysan de Camargue, Frédéri, aime une belle Arlésienne coquette et frivole dont il veut faire sa femme. Le vieux Balthazard, le berger du mas, tente en vain de détourner Frédéri de ce projet, et l'engage plutôt à épouser Vivette, jeune et honnête paysanne. L'Arlésienne délaissera Frédéri qui, de désespoir, se jettera de la fenêtre du mas.

Si l'action est tragique, la musique de scène présente de très belles pages vivantes et parfois gaies, dont les motifs sont pour la plupart empruntés au *folklore* de la Provence. La *Marche des rois* du *Prélude* est un vieux Noël que l'on retrouve *varié,* c'est-à-dire modifié, et que jouent successivement les cordes, les bois puis les violoncelles. Le *Carillon* annonce les noces prochaines de Frédéri et de Vivette. La *Danse provençale* est une joyeuse *farandole* où les fifres et les chants fêtent leurs fiançailles.

La partition de *Carmen* emprunte son sujet à une nouvelle de Prosper Mérimée. L'action, qui se passe à Séville a pour principal personnage Carmen, une cigarière gitane. On assiste d'abord à la relève de la garde, tandis que les enfants suivent les soldats en chantant. Carmen va détourner de son devoir le brigadier *don José,* puis le délaisser pour un torero. La musique évoque de façon saisissante le cadre coloré où

se déroule l'action. Les pages les plus pittoresques sont, outre le *Chœur des enfants* du premier acte, la *Danse des Bohémiennes* dont le refrain est accompagné du claquement des castagnettes, l'*Air du toréador*, l'*Intermezzo* du début de l'acte III, où la flûte évoque une nuit sereine dans la « sierra », enfin la *Séguedille* — danse populaire espagnole vive et à trois temps qui précède le dernier acte.

7. — RAVEL

Né à Cibourne dans les Basses-Pyrénées, Maurice Ravel (1875-1937) étudie d'abord le piano, puis se consacre à la composition à partir de vingt ans. La silhouette nerveuse des Basques, l'allure simple, le regard incisif, tel est ce musicien jaloux de son indépendance, très difficile pour lui-même. Il écrit peu mais chacune de ses compositions est un chef-d'œuvre.

Ma Mère l'Oye est une suite de cinq pièces illustrant des contes. La première, la *Pavane de la Belle au bois dormant*, inspirée du conte de Perrault, est construite sur la danse du même nom ; danse du seizième siècle, lente et majestueuse ; la flûte en est l'instrument principal. La seconde, *le Petit Poucet*, traduit la marche inquiète de l'enfant et de ses frères dans la forêt mystérieuse où chantent les oiseaux évoqués par les violons. Puis vient *Laideronnette, impératrice des Pagodes*, petit tableau chinois suggéré par la *gamme à cinq sons* et une *percussion* riche et originale comprenant *timbales, cymbales, tam-tam, xylophone*, etc. Dans *les Entretiens de la Belle et de la Bête*, la transformation de la Bête en un prince « plus beau que l'amour » est soulignée par un trait de la harpe. Enfin, *le Jardin féerique* baigne dans une atmosphère de rêve et de poésie.

Les *Histoires naturelles* sont des *mélodies françaises* illustrant cinq poèmes en prose de Jules Renard. Successivement, *Le paon dédaigneux* monte sur le toit et, ne voyant rien venir, redescend ; *le Grillon*, la nuit venant, rentre dans sa maison ; *le Cygne* plonge son cou pour attraper dans l'eau à peine mobile l'image du nuage, puis pêche dans la vase ; *le Martin-pêcheur* aux couleurs éclatantes se pose comme une fleur bleue au bout de la ligne d'un pêcheur, puis s'envole. Enfin, *la Pintade*, « la bossue de la cour », lance son cri, pique une dinde et court en s'amusant de ses farces.

8. — MANUEL DE FALLA

(gravure n° 10, p. 81)

Né à Cadix, Manuel de Falla (1876-1946) vient s'établir à Paris où il se lie d'amitié avec les grands musiciens français Ravel et Dukas. De retour dans son pays, c'est à Madrid qu'il fait jouer un ballet *L'Amour sorcier*, « scène gitane de l'Anda-

lousie », inspiré par le folklore gitan et andalou. La *Danse rituelle du feu* en est la page la plus justement célèbre. Pour chasser les mauvais esprits et éloigner le spectre qui sépare deux des leurs, *Candelas* et son fiancé *Carmelo*, les gitans dansent autour du feu purificateur. L'évocation des flammes, les incantations des danseurs mêlées aux vocalises et aux chants, tout concourt à donner l'impression d'une agitation mystérieuse et frénétique.

Les Nuits dans les Jardins d'Espagne sont formées de trois pièces, *Au Généralife*, *Danse lointaine* et *Dans les jardins de la sierra de Cordoue*, imprégnées elles aussi du folklore le plus authentique.

9. — HONEGGER

Arthur Honegger (1892-1955) est né au Hâvre de parents suisses. Après avoir commencé ses études musicales à Zurich, il entre au Conservatoire de Paris. Avec le poète Jean Cocteau, il fonde le *Groupe des Six* qui réunit entre autres musiciens : Darius Milhaud, auteur de *la Cheminée du roi René*, de *la Suite française* et de *la Suite provençale ;* et Francis Poulenc, auteur d'un recueil de *Mélodies françaises* sur des poèmes d'Appolinaire.

Honegger a écrit de nombreuses partitions. Sportif, pratiquant le rugby, il a composé sur ce thème un *poème symphonique* où il exprime « les attaques et les ripostes du jeu de rythmes et la couleur d'un match à Colombes ». *Pacific 231* suggère le halètement d'une locomotive au repos, le démarrage de la machine, l'accélération de la vitesse et les coups de sifflet, tandis que défilent les gares. Dans le *tutti* final, l'ensemble de tous les instruments traduit la progression irrésistible de la locomotive fonçant dans la nuit, puis le brusque coup de frein avant l'arrêt final.

10. — STRAVINSKY

(gravure n° 11, p. 82)

Igor Stravinsky est né en 1882 en Russie où se passe sa jeunesse. Il y acquiert une grande culture générale tout en s'intéressant vivement à la musique. C'est là qu'il compose ses premières œuvres. En 1910, il s'installe en France où il écrit des partitions pour les *Ballets russes* de Diaguilev. En 1939, il se fixa définitivement aux Etats-Unis, à Hollywood où il vécut jusqu'en 1971, date de sa mort.

C'est un compositeur fécond et original, qui aborde tous les genres.

L'Oiseau de feu, qui est un *ballet*, s'inspire d'un conte russe. Au cours d'une chasse, Ivan le fils du tzar capture un oiseau merveilleux — *l'Oiseau de feu* —. Rendu à la liberté, celui-ci laisse à Ivan une plume magique. Treize jeunes

princesses apparaissent et apprennent à Ivan qu'il se trouve dans les jardins enchantés du géant Katscheï qui les retient prisonnières. Dans les hurlements et les carillons, le géant arrive et se jette sur Ivan qui, grâce à la plume magique, appelle à son aide l'Oiseau. Sa *Berceuse* endort Katscheï et sa suite ; Ivan brise l'œuf qui contient l'âme cruelle du géant. Délivrées de l'envoûtement, les jeunes princesses recouvrent la liberté et Ivan peut épouser la plus belle qui était sa fiancée, jadis enlevée par le mauvais génie.

L'action de *Pétrouchka,* un autre ballet, se passe un jour de Carnaval sur une place de Saint-Pétersbourg devenu aujourd'hui Léningrad. Un roulement de tambour annonce la représentation d'un théâtre forain où vont s'animer trois marionnettes : un Pierrot *Pétrouchka,* un *Maure* violent et une *Ballerine* coquette. Dotés de sentiments humains par *le Magicien,* ils vont vivre et aimer comme des êtres : Pétrouchka tombe sous les coups du Maure jaloux, mais reparaît à la fin en grimaçant au-dessus de la barraque foraine. Dans la *Fête foraine* du début, on entend une chanson de café-concert *Elle avait un' jamb' de bois,* et un *orgue de Barbarie,* sorte de petit orgue mécanique au timbre plaintif.

Imprimerie Rolland Père et Fils

DUPLESSIS : *Mozart au clavecin.*

cliché Giraudon

I

L'Antiquité
Le Moyen Age

1. — LES ORIGINES DE LA MUSIQUE

On ne sait rien des premières manifestations de la musique ; aucun bas-relief, aucune peinture, aucun écrit ne nous renseigne à ce sujet.

Cependant, on peut avoir une idée de ce qu'est la musique des peuples de la haute antiquité en observant le comportement de ceux qui vivent encore de nos jours à l'état primitif ; ainsi certaines tribus de l'Afrique, de l'Amérique du Sud et de l'océan Pacifique.

Cette musique primitive est *magique* : elle est toujours considérée comme un moyen d'action sur les esprits et les dieux. On chante donc des *chants magiques* — pour faire tomber la pluie, ou mûrir les moissons — sur des *gammes rudimentaires,* à *cinq sons* par exemple, alors que notre gamme en a huit. Les *danses* sont aussi d'essence *magique,* ainsi celle que l'on exécute autour d'un enfant malade pour le guérir. Les *chants de travail* rythment l'effort du laboureur, du potier, ou de l'esclave qui fait tourner la meule à blé.

Les instruments rythment les chants et les danses magiques. Ils sont eux aussi *magiques* quand ils doivent accompagner des cérémonies religieuses. Ils utilisent les matériaux de la nature, le *bois* ou le *roseau* pour la *flûte* et le *chalumeau ;* les *pierres sonores* et le bois, puis les *peaux* et les *métaux* pour les instruments à percussion, comme le tambour ; les *lianes* et les *cordes* pour l'*arc musical* qui ressemble à l'arc du chasseur et qui a été le premier instrument à cordes.

Instruments à cordes, à vent, à percussion, forment trois catégories que l'on trouve dans toutes les civilisations.

2. — LA MUSIQUE EN EGYPTE

(gravure n° 2, p. 24)

On ignore si l'écriture musicale existait en Egypte. Mais de nombreux bas-reliefs et papyrus témoignent de la place importante que la musique occupait déjà dans la vie sociale, 3 000 ans environ avant notre ère.

La musique de la Haute-Antiquité égyptienne a un caractère essentiellement *religieux :* les prêtres chantent des *litanies,* accompagnés par la *harpe,* le *trigone,* sorte de petite harpe, la *lyre* et le *tambourah* qui est aussi un instrument à *cordes.* La *cithare,* dont on pince les cordes, est très répandue.

Les cortèges et les triomphes des Pharaons comportent des *concerts* où des esclaves jouent de la *flûte simple* ou *double,* de la *trompette,* du *tambour,* des *crotales,* sorte de castagnettes en métal, et des *sistres,* ensemble de baguettes de fer où coulissent des anneaux d'airain.

L'*orgue,* ou *hydraule,* utilise l'eau pour faire pression sur l'air qui actionne un nombre restreint de tuyaux (de sept à treize).

Sur les bas-reliefs, on peut voir des ensembles instrumentaux. Mais si les Egyptiens connaissent les associations de timbres, par contre rien ne permet de supposer qu'ils pratiquaient la *polyphonie* (plusieurs sons à la fois).

Leur musique semble être restée *homophonique* (à une voix seulement).

3. — LA MUSIQUE DES HEBREUX

Peuple errant sous la conduite de leurs patriarches, les Hébreux se fixent en Egypte environ 1 700 ans avant J.-C. : ils font connaissance avec les coutumes musicales et les instruments des Egyptiens.

Après leur établissement en Palestine, ils continuent à faire usage de ces instruments égyptiens pour leurs exercices religieux ; les prêtres-musiciens chantent des monodies ou psaumes, jouent du *kinnor* (harpe), du *tambour,* du *sistre* et du *schofar,* sorte de trompette faite d'une corne de bélier ou de bouc, dont on joue encore aujourd'hui dans les synagogues pour annoncer le Nouvel An. Le jour du Sabbat est célébré par des concerts d'instruments et des sonneries de trompettes.

Des chanteurs populaires, les *mochelins,* vont de village en village, chantant, dansant et jouant de la *harpe,* de la *flûte* et du *tambourin.*

Les paysans ont des *chants de travail* pour les labours, les semailles et les vendanges ; des *lamentations* accompagnent les cérémonies funèbres. La Bible associe les travaux des champs à la musique. « Le vin et le chant, dit-elle, réjouissent le cœur de l'homme. »

Après la mort de Salomon, la pratique immodérée des instruments et surtout de la danse marque la décadence du Royaume. Aussi les premiers chrétiens vont-ils considérer la musique instrumentale comme un facteur d'immoralité, et la bannir de leur culte.

4. — LA GRECE

(gravure n° 3, p. 47)

Dès l'époque homérique, les Grecs chantent les dieux et les héros de leur antique civilisation par l'intermédiaire de leurs poètes-musiciens, les *aèdes*. Leur *poésie lyrique*, accompagnée par la *lyre*, réunit les arts : *poésie, musique et danse*. Au chant XIX de l'*Odyssée*, il est dit qu'Ulysse fut reconnu par sa nourrice grâce à la cicatrice d'une blessure de chasse qui aurait été guérie à l'aide d'une *incantation magique*.

La musique est intimement liée à la *mythologie*. Les Grecs attribuent la *lyre* à Apollon, la *cithare* à Mercure, la *flûte* à la déesse Minerve et au demi-dieu Marsyas. Ils représentent, sur les bas-reliefs, ces divinités luttant entre elles pour la suprématie de leur instrument. C'est au son de la lyre qu'Amphion et son frère Zéthos auraient fondé la cité de Thèbes ; les pierres seraient allées prendre toutes seules leur place, grâce aux accords mélodieux de l'instrument divin.

Structure de la musique grecque.

Il ne nous reste que peu de textes de musique grecque : des *hymnes* en l'honneur de Calliope, muse de la poésie, d'Apollon et de Némésis, et quelques vers de Pindare. Par contre, on possède de très nombreux ouvrages et écrits des *théoriciens* grecs.

La *notation* utilise les *lettres* de l'alphabet, soit droites, soit inclinées. Les signes de *durée* partent du *trait*. Les uns et les autres sont placés au-dessus du texte. De nombreux modes sont en usage ; ils tirent leur nom de leur pays d'origine : *dorien, phrygien, lydien*, etc.

En plus de la *lyre*, de l'*aulos* — sorte de hautbois à anche double — les Grecs utilisent les instruments à *percussion* des Egyptiens : *tambours, sistres* et *cymbales*. Dans la tragédie grecque, les instruments n'apparaissent qu'à partir de Sophocle (495 ?-405 av. J.-C. : *Antigone, Œdipe-roi*). — Eschyle (525-456 av. J.-C. : *Les Perses, l'Orestie*) se contente de chœurs parlés ou chantés. — Euripide (480-405 ? av. J.-C. : *Iphigénie en Tauride, Electre*) et le poète comique Aristophane (cinquième-sixième siècle av. J.-C. : *les Guêpes, les Nuées*) mêlent les voix aux instruments, tirant de ces associations de timbres des effets pittoresques ou comiques.

Pour souligner l'union étroite qui existe entre tous les arts, la mythologie grecque les représente sous les traits de

neuf sœurs, les *Muses,* filles de Zeus : Euterpe pour la musique, Terpsichore pour la danse et Polymnie pour la poésie lyrique.

5. — LA MUSIQUE DANS LA CITE GRECQUE

(gravure n° 4, p. 47)

Dès l'âge de sept ans, l'enfant grec va chez le *cithariste* pour apprendre à chanter des *hymnes* et écrire la musique. Plus tard, il s'exerce à jouer de la *lyre.*

Devenu citoyen, à l'âge d'homme, il va chez le *phonasque* pour étudier l'art des *nuances* et des *modulations* de la voix dans la *déclamation.*

Au théâtre, il assiste à des *drames* qui mettent en scène des mortels aux prises avec les divinités. Les *acteurs,* au nombre de *trois* ou *quatre* seulement et qui jouent avec des *masques,* sont accompagnés du *chœur,* formé de *douze choreutes* dirigés par un *chorège,* dans les tragédies d'Eschyle ; de *quinze* dans celles de Sophocle ; et de *vingt-quatre* dans les drames d'Euripide et les comédies d'Aristophane.

Il participe parfois aux *concours* de *chanteurs* et de *joueurs* de *lyre* organisés à l'occasion des *jeux* donnés en l'honneur de Zeus. La lyre est l'instrument des hommes libres.

Au banquet où il est invité, il écoute les musiciennes jouer de l'*aulos,* et regarde les danseuses qu'accompagnent les *sistres,* les *crotales* et les *tambourins.* Après le repas, il *déclame* en s'accompagnant de la *lyre.*

Quand il part au combat, il chante des *hymnes de guerre* comme le *Cantique* à *Castor* qu'on entonne dans la bataille, rythmé par les *flûtes* et les *tambours.* Car, pour être vainqueur, il faut observer le précepte de Plutarque, historien et moraliste : « Rien n'est plus nécessaire que la musique pour pratiquer toutes sortes d'actions vertueuses, pour affronter entre autres les périls du combat... »

6. — LA MUSIQUE A ROME

Le Romain s'intéresse plus à la vie politique qu'aux arts. Les esclaves amenés de Grèce, d'Egypte et même d'Espagne sont les seuls à pratiquer la musique. Cependant, quelques empereurs, comme Néron qui joue de la *lyre* et Caligula qui danse au son du *scabellum* — sorte d'instrument à claquettes fixées aux pieds — ont autour d'eux des ensembles de *lyres,* de *cithares* et de *flûtes.*

Au cirque, on joue de l'*orgue* et de la *trompette longue,* pendant les combats des gladiateurs et le martyre des chrétiens.

Les artistes, qui cultivent la *virtuosité,* délaissent la simplicité et la pureté des Grecs. Les virtuoses sont recherchés ;

tel est le harpiste égyptien Mésomède, à qui son maître fait élever un somptueux monument funéraire. Juvénal, poète satirique, écrit dans ses *Satires :* « Si tu veux vivre largement, fais-toi joueur de harpe plutôt qu'avocat ! »

En fait, la musique est *décadente* pendant toute la période romaine.

7. — LA MUSIQUE DANS LES CIVILISATIONS EXTRA-EUROPEENNES

La musique arabe.

La musique arabe, issue des chants des chameliers du Hedjaz, utilise d'abord les modes et les instruments grecs. Les premiers chants sont des *mélopées,* uniformes comme le *chant du muezzin ;* ils ne s'enjolivent et ne deviennent *polyphoniques* qu'après l'importante réforme du persan Moslim et de son *Ecole de Bagdad.* Ils présentent alors des *arabesques,* des *inflexions* de *voix* qui utilisent des *quarts de ton,* et sont souvent accompagnés par le violon arabe appelé *rebâb,* la *musette,* et un petit tambour semblable à celui des Basques : le *tar.* La musique arabe actuelle est demeurée ce qu'elle était au douzième siècle.

La musique des Hindous.

(gravure n° 1, p. 23)

Les disciples de Brahma considèrent la musique comme étant d'essence *divine.* Les *hymnes religieux* sont très nombreux et souvent accompagnés par la *vîna,* sorte de cithare. La *conque marine,* coquillage bivalve, est utilisée dans les chants dédiés à Çiva : elle aurait donné naissance au Gange, dans la mythologie musicale des Hindous. Le *tambourah* a quatre cordes pincées. Le *sarod,* le plus ancien des instruments à cordes, a dix cordes principales pincées à l'aide d'un fragment d'écorce de noix de coco, renforcées par quinze cordes qui vibrent par sympathie. Le *tâbla* est un tambour en deux parties, l'une aiguë et l'autre grave.

Les musiques chinoise et japonaise.

(gravures : couverture ; n° 5, p. 48)

Leur gamme n'a que *cinq sons* (DO-RÉ-MI-SOL-LA) : elle est dite *pentatonique.* Mais, grâce aux différentes façons de les modifier par des *altérations,* elle présente finalement plus de soixante sons. La percussion est extrêmement variée et sert à exprimer les nuances les plus subtiles des sentiments ; elle utilise toute une gamme de *gongs,* de *pierres sonores,* de *bambous.* L'*orgue* enfin est très ancien et semble avoir été connu des Asiatiques bien avant les Egyptiens.

Les civilisations précolombiennes.

Les Incas et les Aztèques accordent une influence religieuse à la musique. *Flûte* en *os, conque marine* des civilisa-

tions olmèques, puis plus tard *flûtes, gongs, tambours,* accompagnent les fêtes religieuses et les sacrifices humains.

Le *théâtre* inca et aztèque réunit la déclamation, le chant, la danse et la *mimique,* qui est l'art de s'exprimer par des gestes. Une construction spéciale est réservée aux répétitions des musiciens et des acteurs, dont certains sont des prêtres.

8. — LA MUSIQUE AU MOYEN AGE

La société féodale est formée de *trois* classes : celle des *nobles,* des *clercs* et des *roturiers.* Chacune de ces classes pratique un genre de musique différent.

La *noblesse* cultive l'*art savant* des *trouvères* dans le Nord de la France, des *troubadours* dans le Midi, et des *Minnesaenger* en Allemagne ; elle joue de la *viole* et de l'*orgue* portatif, ainsi que du *virginal,* petit instrument à cordes pincées muni d'un clavier. Les chevaliers sonnent du *cor* ou *olifant ;* ainsi Roland à Roncevaux.

L'Eglise codifie et impose le *chant grégorien* à tout le clergé ; elle favorise la création du *théâtre religieux* (*drames liturgiques, mystères*) et fait les premiers essais de *polyphonie* vocale.

Le peuple et les bourgeois créent un art populaire (*chansons* et *danses*), préférant les *hautes-danses* comme la *bourrée* aux *basses-danses* de la noblesse, la *pavane* par exemple.

Mais le caractère essentiel de la musique au Moyen Age, c'est d'être surtout orientée vers la religion.

9. — LA MUSIQUE RELIGIEUSE

Les chants des premiers chrétiens sont des *psalmodies* sur deux ou trois notes seulement, chantées sans accompagnement d'instruments, autant par mesure de sécurité que par opposition au paganisme.

Au quatrième siècle apparaît le *chant antiphonique,* psalmodié alternativement par deux chœurs qui se rassemblent pour le refrain appelé *antienne.* Plus tard, le texte latin est enrichi d'une mélodie épousant le *rythme* de la phrase : c'est le *plain-chant.*

Après une période de transmission purement *orale,* l'*écriture* du plain-chant s'organise ; d'abord à l'aide d'*accents* aigus et graves indiquant la montée ou la chute de la voix ; puis par l'emploi de *lignes horizontales* (d'une ligne, on arrive finalement à *quatre*) pour placer des lettres représentant des sons : *C* pour le DO, *F* pour le FA et *G* pour le SOL. Ces lettres, déformées, enjolivées dans les manuscrits, deviendront les *clés* de DO (ou d'UT), de FA et de SOL en usage aujourd'hui.

Au onzième siècle apparaissent les *neumes,* graphismes qui décrivent une ligne sinueuse épousant les courbes de la mélodie, et enfin les *notes carrées* de l'écriture grégorienne actuelle placée sur *quatre lignes.*

De nombreuses écoles religieuses forment les clercs : à Milan, celle de saint Ambroise ; à Rome, celle du pape Grégoire le Grand (de 590 à 604) qui réunit les plus belles pièces liturgiques dans un recueil, l'*Antiphonaire,* toujours en usage dans les communautés religieuses.

Le *chant grégorien* (du pape Grégoire) repose comme la musique grecque sur des *modes* appelés *tons grégoriens.* Il élimine systématiquement, parce qu'il le juge désagréable à l'oreille, l'intervalle *fa-si,* le *diabolus in musica* ou le « diable en musique ».

Le chant grégorien sera réformé plus tard par le moine Hucbald (fin du neuvième siècle), par Guy d'Arezzo, qui donna le nom aux notes de la gamme d'après l'*Hymne à saint Jean,* enfin par Palestrina, compositeur et chanteur de la *chapelle Sixtine* à Rome.

10. — LA MUSIQUE DES CHEVALIERS

(gravure n° 6, p. 48)

Au cours des différentes cérémonies auxquelles donne lieu l'*armement* du chevalier, des musiciens jouent du *luth* et de la *vièle à archet.* Plus tard, quand l'Eglise élève *la chevalerie* au rang d'une institution religieuse, le chant d'église participe à la veillée qui précède la remise des armes.

Au château, où la vie est monotone, on se divertit en composant des chants en l'honneur des « honnestes dames » ou des preux chevaliers partis à la Croisade. Le soir, à la veillée, on accueille les *ménestrels* qui parcourent l'Europe, et que l'on appelle *trouvères* dans le Nord de la France (Colin Muset, Guillaume de Machault, Richard Cœur de Lion et son écuyer Blondel), et *troubadours* dans le Midi (Bernard de Ventadour). Généralement d'origine noble, ce sont tout à la fois des poètes, des musiciens et des interprètes. Leur répertoire comprend non seulement des chants dont ils jouent les ritournelles sur la *viole d'amour* ou la *harpe* à sept cordes, mais aussi des *chansons de geste* composées de nombreuses strophes, comme *la Chanson de Roland.*

Vers le douzième siècle, les ménestrels fondent une corporation, *la Ménestrandie,* qui jouit d'importants privilèges. Leur puissance devient telle que la royauté en prend ombrage et signe en 1382 puis en 1395 des édits qui les rejettent au rang peu envié de *jongleurs,* chanteurs miséreux qui parcourent alors les villes et les campagnes et divertissent les badauds dans les foires.

11. — LA CHANSON POPULAIRE

A côté de la chanson savante des trouvères et des troubadours, il existe depuis toujours une forme de *chanson populaire.* On dit que les Gaulois, qui allaient au combat en chantant sous la conduite de leurs *bardes,* effrayaient les Romains qui entendaient ces rudes chants pour la première fois.

La popularité de ces chansons et leur nombre devient tel que le concile de Châlons (650) les interdit au nom de la morale, ce qui ne les empêche pas de se répandre et de se multiplier.

Leur origine est controversée. Elles sont parfois l'œuvre de poètes-musiciens — bourgeois, ouvriers, paysans ; ou bien ce sont des émanations de chansons savantes ; ou encore des transcriptions de chants religieux.

Leurs genres sont fort nombreux : *chansons historiques* ou *de toile* qu'on chante à la veillée en filant ; *ballades, pastourelles* qui mettent en scène bergères et chevaliers ; *chansons d'aube* du veilleur guettant au petit jour la venue du seigneur ; *complaintes* monotones et interminables sur des sujets tristes ; *chants de métier, de fêtes, berceuses,* etc.

Toutes ces chansons, la plupart *anonymes,* ont égayé la vie de nos ancêtres et rythmé leurs travaux. Elles font encore partie de notre patrimoine national, et trouvent aujourd'hui leur prolongement dans les *chansons modernes* dont les meilleures passeront un jour à la postérité.

Outre sa valeur propre, la chanson populaire est à l'origine de nombreuses formes musicales. D'autre part, ses mélodies chantantes ou rythmées ont inspiré de nombreuses partitions de maîtres. Beethoven dans la *Symphonie pastorale,* Bizet dans *l'Arlésienne,* Manuel de Falla dans *l'Amour sorcier,* Stravinsky dans *Pétrouchka* ont puisé leur inspiration dans les airs populaires de leur pays.

II

Des instruments

1. — LES DIFFERENTS ORCHESTRES

LES ORCHESTRES. — Les *orchestres* rassemblent un plus ou moins grand nombre d'*instruments* que l'on a coutume de classer par *familles* [1]. On groupe ainsi :

— Les instruments à *cordes frottées* par un archet : *violon, alto, violoncelle* et *contrebasse.*

— Les instruments à *vent* dits *petits bois : flûte, hautbois, clarinette, cor anglais* et *contrebasson.*

— Les instruments à *vent* en métal : *trompette, cor, trombone, tuba, bugle, saxhorn, basstuba.*

— Les instruments à *percussion : timbales, jeu de cloches* ou glockenspiel, *xylophone, cymbales, tambour, grosse caisse, triangle.*

Quant à la *harpe* et au *clavecin* — celui-ci rarement utilisé de nos jours —, ce sont des instruments à *cordes pincées ;* la *guitare* et la *mandoline* également. Le *piano* est à *cordes frappées.* L'*orgue* enfin est un instrument à *vent* qui comprend un grand nombre de *tuyaux.*

Parmi les *orchestres,* on distingue :

— L'*orchestre symphonique,* qui réunit toutes les familles d'instruments (gravure n° 8, p. 76).

— L'*orchestre de chambre,* dont l'effectif réduit comprend surtout des *cordes.*

— L'*harmonie,* composée uniquement d'instruments à *vent* (*bois* et *cuivres*) et à *percussion.*

— La *fanfare,* qui n'a le plus souvent que des *cuivres.*

— L'*orchestre de jazz,* qui accorde une importance primordiale à la percussion ou à la *batterie* généralement compo-

---

(1) *Dans ce Livre, on étudie les instruments suivants : le* violon, *le* violoncelle, *la* flûte, *la* clarinette, *la* trompette, *le* cor, *les* timbales, *le* piano *et la* harpe.
*Dans le Livre de 5e, on étudiera : l'*alto, *la* contrebasse, *le* hautbois, *le* cor anglais, *le* basson, *le* saxophone, *le* trombone, *le* tuba, *le* xylophone, *l'*orgue, *le* clavecin *et la* guitare.

sée d'une *caisse claire*, d'une *grosse caisse*, de *tambours* ou *toms*, de *cymbales* fixes ou à coulisses (*High hat*).

2. — LES CORDES

Les sons des instruments à cordes sont produits par les *vibrations* de *cordes* en boyau, en soie, en métal ou en nylon. Leur *table d'harmonie*, en sapin du Tyrol généralement — le bois le meilleur pour la *résonance* —, sert à amplifier les vibrations.

Les cordes sont *frottées* dans le *violon* et le *violoncelle*, *frappées* dans le *piano*, ou *pincées* dans la *guitare* et la *harpe*.

LE VIOLON. — Le violon actuel a été mis au point aux dix-septième et dix-huitième siècle par les *luthiers* de Crémone (Italie), dont le plus célèbre est Stradivarius. C'est le plus aigu des instruments à cordes. Il en a quatre, accordées respectivement sur ces quatre notes : MI aigu, LA du diapason, RÉ grave et SOL grave. La *table d'harmonie* est réunie au *fond* — en érable d'Europe centrale — par des *éclisses* ou *côtés* en érable également, et par une petite tige cylindrique posée verticalement : l'*âme*. Les cordes sont tendues sur un *chevalet*. Les *chevilles* permettent d'accorder l'instrument.

Ce sont les doigts de la *main gauche* qui, en appuyant sur les cordes, produisent les différents sons. L'*archet* que l'on tient dans la *main droite* est fait d'une *mèche* de *crins de cheval*, enduits de *colophane*, qui sont tendus sur une *baguette* de bois dur.

Jusqu'au début du vingtième siècle, le violon était le principal instrument de l'orchestre. Les formations modernes lui ont enlevé un peu de son importance.

LE VIOLONCELLE. — Alors que le violon est soutenu par le bras gauche, le violoncelle repose sur le sol à l'aide d'une *pique* de métal ou de bois. Il a quatre cordes comme le violon. Mais son timbre plus grave est particulièrement expressif et chaleureux ; on lui confie souvent le soin d'exprimer des sentiments passionnés.

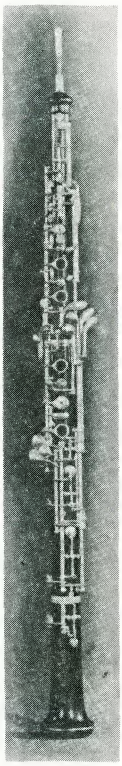
3. — LES BOIS

Les *bois* font partie des *instruments à vent*. Le souffle de l'instrumentiste produit les vibrations de l'air contenu dans le tuyau ; la *flûte douce* est un instrument à vent.

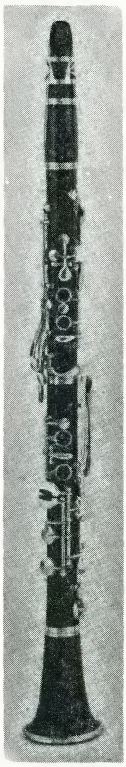
Outre les *flûtes*, les *bois* comprennent aussi la *clarinette*, le *hautbois*, le *cor anglais* et le *basson*. Certains sont en métal, comme la *grande flûte* et le *saxophone* qui est classé parmi les *bois* parce qu'il tient à la fois de la clarinette par son bec, et du hautbois par ses clés.

LA FLUTE. — C'est l'instrument le plus ancien. La *flûte à bec*, la *flûte douce* sont en bois ; on les tient droites. La

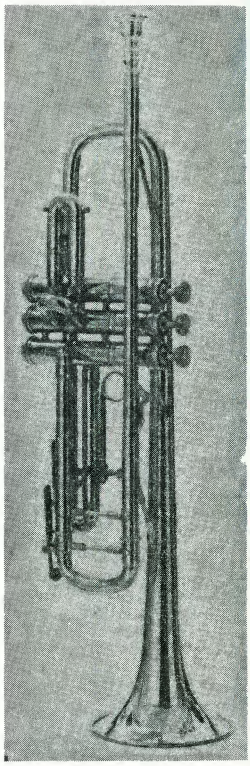
1. Le violon.



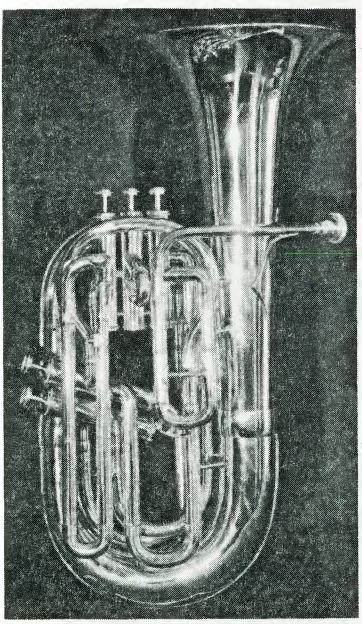
2 Le hautbois.



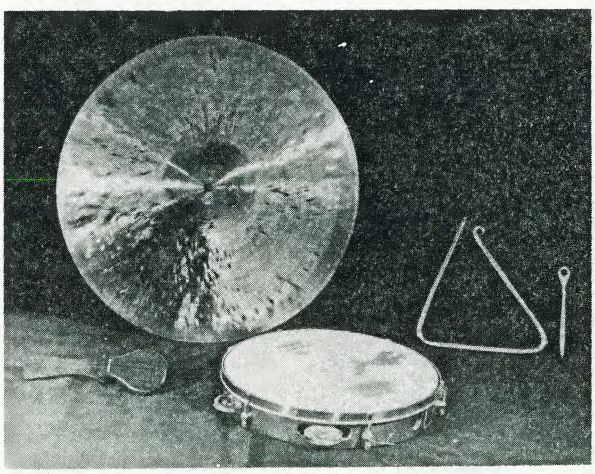
3. La clarinette.



4. La trompette.

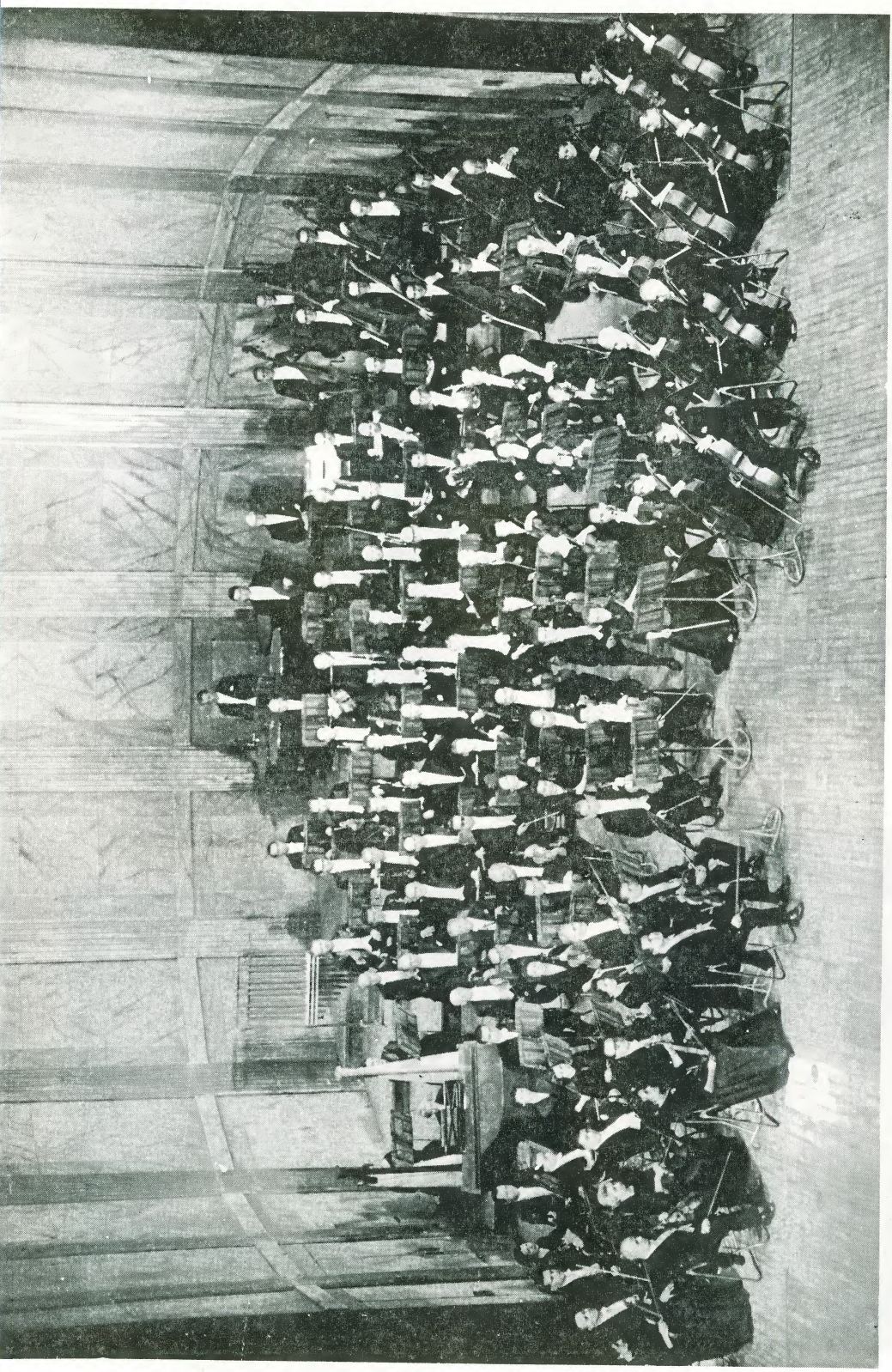


5. Le basstuba.



6. Les instruments à percussion.

Photos Couesnon.



8. — Un orchestre symphonique moderne : l'Orchestre national de l'O.R.T.F.

Photo Louis Joyeux.

flûte à bec était très répandue dans les *Bandes* d'instruments du Moyen Age et de la Renaissance. A la cour du roi de France, à celle du duc de Bourgogne, étaient attachés des ensembles de flûtes à bec. Au début du dix-septième siècle, on lui donne le nom de *flûte d'amour*. Abandonnée par la suite, elle a retrouvé à notre époque une faveur justifiée par le charme de son timbre.

La *grande flûte* d'orchestre est tenue horizontalement devant la bouche, d'où son nom de *flûte traversière*. Elle est en métal — argent ou maillechort — et possède maintenant des clés, mues par les doigts, qui bouchent les trous des tuyaux. Il existe aussi une *petite flûte* traversière, plus aiguë que la grande, appelée *piccolo :* c'est l'instrument qui donne les notes les plus hautes de tout l'orchestre.

LA CLARINETTE. — En bois d'ébène, elle date de la fin du dix-septième siècle et vient du *chalumeau* qui présentait comme elle une *anche simple,* c'est-à-dire une languette de roseau, parfois de bois ou de métal, qui fait vibrer l'air soufflé par le *clarinettiste* et produit des sons. Lorsque ce sont deux languettes qui battent l'une contre l'autre et vibrent, l'anche est dite *anche double*. Les sonorités graves de la clarinette sont particulièrement riches, tandis que l'aigu est éclatant. Il existe aussi une clarinette plus grave et plus puissante, la *clarinette-basse,* qui ressemble à un saxophone.

4. — LES CUIVRES

Ces instruments à vent sont tous en métal.

LA TROMPETTE. — Elle était très commune dans l'Antiquité comme au Moyen Age ; c'était le *buccin* des armées romaines représenté sur la colonne de Trajan à Rome, ou l'*olifant* en ivoire de Roland à Roncevaux. Aujourd'hui, la *trompette simple* des fanfares militaires, destinée aux sonneries qui règlent la vie à la caserne, ne produit que des sons en rapport avec une *seule note fondamentale*. La *trompette à pistons* en a trois et peut ainsi donner toutes les notes de deux octaves et demi. Il existe aussi des trompettes aiguës et des trompettes basses.

Pour atténuer l'éclat de l'instrument, on place parfois dans le *pavillon* une *sourdine* faite d'un cône d'aluminium : c'est la *trompette bouchée* qui a surtout la faveur des musiciens de jazz.

LE COR D'HARMONIE. — Il était déjà connu dans l'Antiquité. Il possède un long tube de métal enroulé sur lui-même, ainsi que des pistons — trois et parfois quatre — qui augmentent considérablement le nombre des sons. Le *cor de chasse,* ou *trompe de chasse,* est un cor simple qui ne donne que quelques notes comme la trompette simple.

5. — LES TIMBALES

Les *instruments à percussion* produisent des sons grâce au choc d'un objet contre un autre, semblable à lui ou non. Ils sont de plus en plus nombreux depuis que le jazz en a généralisé l'emploi. Les instruments frappés par des *baguettes* comme le tambour, sont formés d'une *peau tendue.*

LES TIMBALES. — Les *timbales* de l'orchestre symphonique, au nombre de deux ou de trois, ont la peau tendue sur une demi-sphère — ou *bassin* — en cuivre. Les baguettes en bois sont recouvertes de feutre, de cuir, de flanelle, parfois de caoutchouc. On les accorde soit au moyen de *clés d'accord* — sortes de vis —, soit par des *pédales,* soit encore par un tambour rotatif de tension, tous ces systèmes faisant se tendre plus ou moins la peau [1].

6. — LE PIANO

Qu'il soit *droit,* ou *à queue* comme le piano de concert, l'instrument a des *cordes métalliques frappées* par de petits marteaux actionnés par les touches blanches et noires du clavier. (Avant lui, le *clavecin* était *à cordes pincées).* Le piano possède une *table d'harmonie* en bois, visible derrière les cordes dans le piano droit, et au-dessous dans le piano à queue. Elle sert à donner plus de force et de résonance à leurs vibrations. Les deux *pédales, douce* ou *forte,* mettent en mouvement les *étouffoirs* qui peuvent assourdir les sons.

Depuis Beethoven, les compositeurs affectionnent beaucoup cet instrument ; ils lui ont consacré un nombre considérable de partitions.

7. — LA HARPE

Le *harpiste* pince les cordes de l'instrument, qui a la forme d'un grand triangle reposant sur un de ses angles. Les sept *pédales* actionnées par le pied agissent sur les cordes et permettent de hausser d'un demi-ton chacune des notes de la gamme. L'instrumentiste place, en la faisant pivoter, la *caisse de résonance* sur son épaule.

Le timbre léger de la harpe, s'il manque de puissance, fait merveille pour exprimer musicalement la poésie la plus délicate.

---

(1) *On trouvera p. 54 la description d'autres instruments à percussion.*

III

De grands musiciens

1. — MOZART

(gravure n° 9, p. 81)

Enfant prodige, exceptionnellement doué, Mozart (1756-1791) étudie dès l'âge de trois ans la musique avec son père, violoniste à Salzbourg en Autriche. A six ans, il se produit dans des concerts en Allemagne. A dix ans, il joue devant la Cour à Paris et à Versailles, et il est reçu par le roi. A cette époque, il a déjà écrit une *symphonie* pour orchestre et des *sonates* pour clavecin. C'est le début d'une carrière entièrement consacrée à la composition et que rien n'entrave, ni la maladie ni les immenses difficultés matérielles qui assaillent le musicien.

Son œuvre est importante : des *symphonies,* des *concertos* pour un soliste accompagné par l'orchestre, des *sonates* pour clavecin et violon, des *opéras,* le premier composé à l'âge de douze ans, des *sérénades* destinées à divertir une personne qu'on veut honorer, et qui est jouée à la tombée du soir.

C'est à ce dernier genre qu'appartient *la Petite Musique de nuit* écrite pour petite formation. Comme toutes les *symphonies* classiques, elle a quatre *mouvements :* un *Allegro* enjoué, une *Romance Andante* avec un *refrain* et des *couplets,* un *Menuet* doublé d'un *landler* populaire à 3/4, et un *Rondo allegro* plein d'entrain.

La Flûte enchantée est un opéra rempli de merveilleux qui chante le pouvoir de la musique et la fraternité entre les hommes. L'*Air de Papageno,* l'oiseleur qui porte une cage et joue du *pipeau,* est un dialogue musical plein de fraîcheur et de gaieté entre la voix du chanteur et la flûte.

---

(1) *Dans ce Livre, on étudie les musiciens suivants :* MOZART, BEETHOVEN, SCHUBERT, BERLIOZ, CHOPIN, BIZET, DE FALLA, HONEGGER *et* STRAVINSKY.

Dans le Livre de 5e, on étudiera : J.-S. BACH, HAENDEL, HAYDN, SCHUMANN, LISZT, WAGNER, MOUSSORGSKY, DEBUSSY, DUKAS *et* BARTOK.

2. — BEETHOVEN

Enfant prodige comme Mozart, Beethoven (1770-1827) apprend à jouer du clavecin et du violon avec son père, musicien à Cologne ; il est âgé de quatre ans. A six ans, il donne son premier concert. A quatorze ans, il devient second organiste de la chapelle électorale de Bonn. Mais c'est à Vienne, en Autriche, qu'il poursuit sa carrière de musicien. Il n'a que vingt-six ans quand il commence à devenir sourd. Bientôt, il n'entend plus l'orchestre qu'il conduit et doit renoncer à diriger lui-même ses œuvres.

Homme de bien, généreux et cultivé, il meurt à Vienne en 1827, après une vie douloureuse mais entièrement consacrée à son art.

Ses compositions sont fort nombreuses : neuf *symphonies,* des *sonates,* des *quatuors,* des *concertos,* etc. La 6e *Symphonie,* appelée *Pastorale,* débute par un mouvement calme, l'*Eveil d'impressions agréables en arrivant à la campagne ;* c'est l'expression de son amour pour la nature, qui est sa confidente et son refuge : les violons jouent notamment un motif — un *thème* — qui est un chant de berger. Le deuxième mouvement, un *Andante* intitulé *Scène au bord du ruisseau,* offre plusieurs passages descriptifs : l'eau qui coule, les chants d'oiseaux, avec la *flûte* pour évoquer le *rossignol,* le *hautbois* pour la *caille,* la *clarinette* pour le *coucou.* Le troisième mouvement décrit une *Joyeuse réunion de paysans* qui dansent sur des airs populaires. L'*Orage* — quatrième mouvement — est parcouru de traits rapides aux violons, suggérant les rafales de vent et de pluie, tandis que gronde le tonnerre aux trombones et aux timbales. Le ciel redevenu serein, les bergers rappellent leurs troupeaux sur un air populaire (un *ranz*) et entonnent un hymne d'*Action de grâce après l'orage.*

Parmi ses *sonates,* les plus connues sont *la Pathétique* dont les quatre mouvements expriment successivement la passion, l'inquiétude, le calme et la joie ; et *l'Aurore,* qui débute par une rêverie (*Adagio*) et se termine par un rondo joyeux où l'on croit reconnaître un air des bateliers du Rhin. La sonate dite *Clair de lune* présente dans son premier mouvement une mélodie tendre accompagnée du balancement de trois croches pour un temps. Son dernier mouvement est un *rondo* tumultueux emporté par des rythmes rapides et tourmentés.

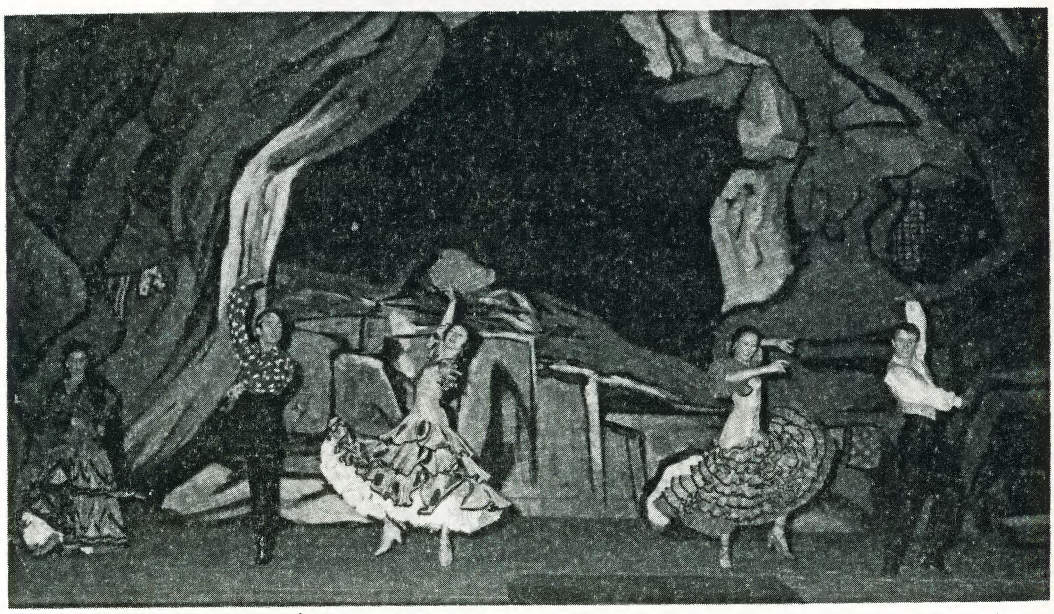
3. — SCHUBERT

C'est avec son père, maître d'école dans un faubourg de Vienne, que Schubert (1797-1828) apprend ses premières notions de violon. Doué d'une jolie voix, il est admis comme chanteur à la Chapelle impériale et suit des cours à l'école qui lui est rattachée. Il devient par la suite instituteur dans l'école de son père. Mais il quitte bientôt l'enseignement pour se consacrer à la composition.

9. — MOZART :
LA FLÛTE ENCHANTÉE
(L'OISELEUR PAPAGENO)

Trois gentilles fées ont donné à l'oiseleur *Papageno* une flûte et des clochettes magiques qui lui permettront de triompher des maléfices de la méchante *Reine de la nuit.* Après quoi, il pourra épouser enfin sa fiancée *Papagena.*

Photo Lipnitzki.



10. — M. DE FALLA : L'AMOUR SORCIER

La jeune gitane *Candelas* trouve sur son chemin un spectre menaçant chaque fois qu'elle veut aller rejoindre son fiancé *Carmelo.* La *Danse rituelle du feu,* représentée ci-dessus, chassera le mauvais sort et Candelas retrouvera la paix.

Photo Lipnitzki.

11. — STRAVINSKY : PÉTROUCHKA
(DANSEUSE DE RUE)

Pétrouchka est un ballet en quatre tableaux, qui fut représenté pour la première fois en 1911 à Paris par la troupe célèbre des *Ballets russes*. La partition contient des vieilles chansons de rue et des danses populaires.

La gravure ci-dessus représente un projet de costume pour une *danseuse de rue* jouant du *triangle*.

Photo Giraudon.

Son œuvre fort importante comprend plus de six cents *lieder* pour voix et piano. Parmi les plus beaux, on peut citer *Marguerite au rouet, le Roi des Aulnes, le Joueur de vielle.* Dans *la Truite,* la partie de piano dépeint le frémissement de l'eau et les allées et venues du poisson ; puis la ruse du pêcheur lassé par l'attente ; enfin, le dénouement : la prise de la truite.

La *Symphonie inachevée* n'a que deux mouvements au lieu des quatre habituels : Le premier mouvement, *allegro moderato,* s'ouvre sur une *introduction* mystérieuse jouée par les cordes basses, violoncelles et contrebasses, bientôt suivie par le motif joyeux du hautbois et de la clarinette. Le deuxième mouvement, *Andante,* débute aux contrebasses par des *pizzicatti* (sons produits par les cordes qui sont *pincées* avec les doigts, au lieu d'être frottées par l'archet). Clarinette, hautbois puis flûte sont ensuite mis en valeur jusqu'à la *coda* ou *conclusion* finale.

4. — BERLIOZ

Après une adolescence remplie par la rêverie autant que par le travail, en Dauphiné où son père est médecin, Berlioz (1803-1869) part à Paris faire ses études médicales. Mais il leur préfère bien vite la fréquentation du Conservatoire et de l'Opéra. En 1830, il présente devant un public très divisé, la *Symphonie fantastique* écrite en trois mois. Après un séjour à Rome, il est de retour à Paris où il devient journaliste pour vivre, tout en composant, et dirigeant ses œuvres en France et à l'étranger. Ce n'est qu'après sa mort que sa valeur est enfin reconnue dans notre pays.

La *Symphonie fantastique* évoque son amour pour Harriett Smithson, une actrice irlandaise qu'il va épouser. Le thème principal, l'*idée fixe,* y représente à la fois ses sentiments et le personnage d'Harriett. Les mouvements, au nombre de cinq, évoquent successivement : I. — *Rêveries et passions.* II. — Un *Bal.* III. — La *Scène aux champs.* IV. — La *Marche au supplice,* et V. — Le *Songe d'une nuit de sabbat.* Plus dramatique qu'une symphonie, c'est un *poème symphonique* où la musique suit les différents moments d'une *action.*

La *Marche hongroise* de *la Damnation de Faust,* un *opéra de concert* qui à l'origine n'était pas représenté sur une scène, a pour motif principal une marche militaire écrite en l'honneur d'un patriote hongrois réfugié en France à la cour du roi Louis XIV. Berlioz y emploie beaucoup les cuivres, qu'il avait appris à connaître quand il suivait, enfant, la *fanfare* de son village.

5. — CHOPIN

Né en Pologne, Frédéric Chopin (1810-1849), est d'ascendance lorraine par son père et polonaise par sa mère. Enfant

prodige au piano, compositeur célèbre très jeune, il se voit contraint de quitter pour toujours son pays après le soulèvement de Varsovie. Il se fixe alors à Paris où il fréquente les salons littéraires. Il y rencontre Musset, Liszt et George Sand, avec la famille de laquelle il séjourne durant un hiver aux Baléares. C'est là, dans la Chartreuse de Valdemosa, qu'il compose ses *Préludes* pour le piano.

Chopin écrit presque uniquement pour son instrument. Un grand nombre de ses œuvres sont inspirées par la musique de son pays natal : les *Polonaises,* danses solennelles qui ouvraient les bals dans la haute société de Varsovie ; les *Mazurkas* et les *Scherzos,* danses paysannes. Les *Valses* sont tantôt étourdissantes comme celle du *Petit chien,* tantôt élégantes de style comme la danse qui était fort à la mode dans les salons romantiques. Une d'elles, très célèbre, la *Valse de l'adieu,* a été écrite en souvenir d'une amie d'enfance, Marie Wodzinscka, qu'il aurait voulu épouser.

Depuis Chopin, le piano a gardé la faveur de nombreux compositeurs ou virtuoses.

6. — BIZET

Elevé dans un milieu favorable à la musique. Georges Bizet (1838-1875) s'oriente de bonne heure vers l'écriture d'ouvrages lyriques, c'est-à-dire dont l'action est chantée. Mais, malgré leur valeur, il ne connaît que des succès médiocres au cours de sa brève existence.

L'Arlésienne est une *musique de scène* pour accompagner le drame d'Alphonse Daudet : un jeune paysan de Camargue, Frédéri, aime une belle Arlésienne coquette et frivole dont il veut faire sa femme. Le vieux Balthazard, le berger du mas, tente en vain de détourner Frédéri de ce projet, et l'engage plutôt à épouser Vivette, jeune et honnête paysanne. L'Arlésienne délaissera Frédéri qui, de désespoir, se jettera de la fenêtre du mas.

Si l'action est tragique, la musique de scène présente de très belles pages vivantes et parfois gaies, dont les motifs sont pour la plupart empruntés au *folklore* de la Provence. La *Marche des rois* du *Prélude* est un vieux Noël que l'on retrouve *varié,* c'est-à-dire modifié, et que jouent successivement les cordes, les bois puis les violoncelles. Le *Carillon* annonce les noces prochaines de Frédéri et de Vivette. La *Danse provençale* est une joyeuse *farandole* où les fifres et les chants fêtent leurs fiançailles.

La partition de *Carmen* emprunte son sujet à une nouvelle de Prosper Mérimée. L'action, qui se passe à Séville a pour principal personnage Carmen, une cigarière gitane. On assiste d'abord à la relève de la garde, tandis que les enfants suivent les soldats en chantant. Carmen va détourner de son devoir le brigadier *don José,* puis le délaisser pour un torero. La musique évoque de façon saisissante le cadre coloré où

se déroule l'action. Les pages les plus pittoresques sont, outre le *Chœur des enfants* du premier acte, la *Danse des Bohémiennes* dont le refrain est accompagné du claquement des castagnettes, l'*Air du toréador,* l'*Intermezzo* du début de l'acte III, où la flûte évoque une nuit sereine dans la « sierra », enfin la *Séguedille* — danse populaire espagnole vive et à trois temps qui précède le dernier acte.

7. — RAVEL

Né à Cibourne dans les Basses-Pyrénées, Maurice Ravel (1875-1937) étudie d'abord le piano, puis se consacre à la composition à partir de vingt ans. La silhouette nerveuse des Basques, l'allure simple, le regard incisif, tel est ce musicien jaloux de son indépendance, très difficile pour lui-même. Il écrit peu mais chacune de ses compositions est un chef-d'œuvre.

Ma Mère l'Oye est une suite de cinq pièces illustrant des contes. La première, la *Pavane de la Belle au bois dormant,* inspirée du conte de Perrault, est construite sur la danse du même nom ; danse du seizième siècle, lente et majestueuse ; la flûte en est l'instrument principal. La seconde, *le Petit Poucet,* traduit la marche inquiète de l'enfant et de ses frères dans la forêt mystérieuse où chantent les oiseaux évoqués par les violons. Puis vient *Laideronnette, impératrice des Pagodes,* petit tableau chinois suggéré par la *gamme à cinq sons* et une *percussion* riche et originale comprenant *timbales, cymbales, tam-tam, xylophone,* etc. Dans *les Entretiens de la Belle et de la Bête,* la transformation de la Bête en un prince « plus beau que l'amour » est soulignée par un trait de la harpe. Enfin, *le Jardin féerique* baigne dans une atmosphère de rêve et de poésie.

Les *Histoires naturelles* sont des *mélodies françaises* illustrant cinq poèmes en prose de Jules Renard. Successivement, *Le paon dédaigneux* monte sur le toit et, ne voyant rien venir, redescend ; *le Grillon,* la nuit venant, rentre dans sa maison ; *le Cygne* plonge son cou pour attraper dans l'eau à peine mobile l'image du nuage, puis pêche dans la vase ; *le Martin-pêcheur* aux couleurs éclatantes se pose comme une fleur bleue au bout de la ligne d'un pêcheur, puis s'envole. Enfin, *la Pintade,* « la bossue de la cour », lance son cri, pique une dinde et court en s'amusant de ses farces.

8. — MANUEL DE FALLA

(gravure n° 10, p. 81)

Né à Cadix, Manuel de Falla (1876-1946) vient s'établir à Paris où il se lie d'amitié avec les grands musiciens français Ravel et Dukas. De retour dans son pays, c'est à Madrid qu'il fait jouer un ballet *L'Amour sorcier,* « scène gitane de l'Anda-

lousie », inspiré par le folklore gitan et andalou. La *Danse rituelle du feu* en est la page la plus justement célèbre. Pour chasser les mauvais esprits et éloigner le spectre qui sépare deux des leurs, *Candelas* et son fiancé *Carmelo,* les gitans dansent autour du feu purificateur. L'évocation des flammes, les incantations des danseurs mêlées aux vocalises et aux chants, tout concourt à donner l'impression d'une agitation mystérieuse et frénétique.

Les Nuits dans les Jardins d'Espagne sont formées de trois pièces, *Au Généralife, Danse lointaine* et *Dans les jardins de la sierra de Cordoue,* imprégnées elles aussi du folklore le plus authentique.

9. — HONEGGER

Arthur Honegger (1892-1955) est né au Hâvre de parents suisses. Après avoir commencé ses études musicales à Zurich, il entre au Conservatoire de Paris. Avec le poète Jean Cocteau, il fonde le *Groupe des Six* qui réunit entre autres musiciens : Darius Milhaud, auteur de *la Cheminée du roi René,* de *la Suite française* et de *la Suite provençale ;* et Francis Poulenc, auteur d'un recueil de *Mélodies françaises* sur des poèmes d'Appolinaire.

Honegger a écrit de nombreuses partitions. Sportif, pratiquant le rugby, il a composé sur ce thème un *poème symphonique* où il exprime « les attaques et les ripostes du jeu de rythmes et la couleur d'un match à Colombes ». *Pacific 231* suggère le halètement d'une locomotive au repos, le démarrage de la machine, l'accélération de la vitesse et les coups de sifflet, tandis que défilent les gares. Dans le *tutti* final, l'ensemble de tous les instruments traduit la progression irrésistible de la locomotive fonçant dans la nuit, puis le brusque coup de frein avant l'arrêt final.

10. — STRAVINSKY

(gravure n° 11, p. 82)

Igor Stravinsky est né en 1882 en Russie où se passe sa jeunesse. Il y acquiert une grande culture générale tout en s'intéressant vivement à la musique. C'est là qu'il compose ses premières œuvres. En 1910, il s'installe en France où il écrit des partitions pour les *Ballets russes* de Diaguilev. En 1939, il se fixa définitivement aux Etats-Unis, à Hollywood où il vécut jusqu'en 1971, date de sa mort

C'est un compositeur fécond et original, qui aborde tous les genres.

L'Oiseau de feu, qui est un *ballet,* s'inspire d'un conte russe. Au cours d'une chasse, Ivan le fils du tzar capture un oiseau merveilleux — *l'Oiseau de feu* —. Rendu à la liberté, celui-ci laisse à Ivan une plume magique. Treize jeunes

princesses apparaissent et apprennent à Ivan qu'il se trouve dans les jardins enchantés du géant Katscheï qui les retient prisonnières. Dans les hurlements et les carillons, le géant arrive et se jette sur Ivan qui, grâce à la plume magique, appelle à son aide l'Oiseau. Sa *Berceuse* endort Katscheï et sa suite ; Ivan brise l'œuf qui contient l'âme cruelle du géant. Délivrées de l'envoûtement, les jeunes princesses recouvrent la liberté et Ivan peut épouser la plus belle qui était sa fiancée, jadis enlevée par le mauvais génie.

L'action de *Pétrouchka,* un autre ballet, se passe un jour de Carnaval sur une place de Saint-Pétersbourg devenu aujourd'hui Léningrad. Un roulement de tambour annonce la représentation d'un théâtre forain où vont s'animer trois marionnettes : un Pierrot *Pétrouchka,* un *Maure* violent et une *Ballerine* coquette. Dotés de sentiments humains par *le Magicien,* ils vont vivre et aimer comme des êtres : Pétrouchka tombe sous les coups du Maure jaloux, mais reparaît à la fin en grimaçant au-dessus de la baraque foraine. Dans la *Fête foraine* du début, on entend une chanson de café-concert *Elle avait un' jamb' de bois,* et un *orgue de Barbarie,* sorte de petit orgue mécanique au timbre plaintif.

Imprimerie Rolland Père et Fils

ISBN 2-7082-1212-5

Couverture : photo Giraudon